ANGELIKA CORBINEAU-HOFFMANN

EINFÜHRUNG IN DIE KOMPARATISTIK

ESV
ERICH SCHMIDT VERLAG



ESV

EINFÜHRUNG IN DIE KOMPARATISTIK

von Angelika Corbineau-Hoffmann

ERICH SCHMIDT VERLAG

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Corbineau-Hoffmann, Angelika:
Einführung in die Komparatistik / Angelika Corbineau-Hoffmann. - Berlin :
Erich Schmidt, 2000
ISBN 3-503-04977-0



ISBN 3 503 04977 0

www.erich-schmidt-verlag.de

Druck: Danuvia Druckhaus, Neuburg
Printed in Germany

Dieses Papier erfüllt die Frankfurter Forderungen der Deutschen Bibliothek und der Gesellschaft für das Buch bezüglich der Alterungsbeständigkeit und entspricht sowohl den strengen Bestimmungen der US Norm Ansi/Niso Z 39.48-1992 als auch der ISO-Norm 9706

Inhalt

Vorwort

Zum Schwierigsten, was wissenschaftliches Schreiben bereithält, gehört das Verfassen von einführenden Werken. Der Grund, warum vermeintlich Einfaches sich so diffizil gestaltet, liegt wohl darin, daß die Grundlagen eines Faches zwar im akademischen Alltag immer unterschwellig präsent sind, nur selten aber mit der wünschenswerten Deutlichkeit zum Bewußtsein gebracht werden. Eine Einführung bedarf deshalb – weitaus mehr als ein im engeren Sinne fachwissenschaftliches Werk – einer Konzeption, die sowohl dem Gegenstand als auch dem Leserkreis angemessen ist.

Von den vorliegenden Einführungen in die Komparatistik unterscheidet sich die folgende Darstellung in vielerlei Hinsichten. Sie versucht eingangs, sich dem Gegenstand behutsam anzunähern, indem sie Begriff und Sache der Komparatistik vorstellt und dabei auf ein bereits bekanntes Konzept, die 'Weltliteratur', zurückgreift. In einem ersten Schritt der 'Annäherung' soll der Leser/die Leserin mit dem Fach vertraut werden. Ist dieses Vorgehen schon neu gegenüber anderen Einführungen, versucht die Darstellung auch im weiteren, innovative Wege zu gehen. Konzepte wie 'Text' und 'Kontext' gehören im allgemeinen nicht zum Grundbestand einführender Werke, kommen aber hier in komparatistischer Sicht zur Darstellung. 'Kontext' wird dabei zu einem tragenden Konzept des Faches – ein neuer Aspekt der Fachdiskussion und darüber hinaus eine innovative Perspektive der Literaturwissenschaft.

Damit ist der Grund gelegt für jene 'Konturen', die sich aus der Diskussion um das Fachverständnis und aus der Geschichte des Faches ergeben. Mag es scheinen, daß diese Gebiete in einer Einführung nicht fehlen sollten, so beweist doch die Praxis das Gegenteil. Fachverständnis und Fachgeschichte werden bewußt, auch vor dem Hintergrund anderer Darstellungen, in die vorliegende Einführung mit einbezogen. Zwei weitere Besonderheiten im Unterschied zu anderen Werken dieser Art bestehen darin, daß erstens auch Theorie und Methodik des Vergleichens behandelt werden, und daß zweitens komparatistisches Interpretieren an Textbeispielen vorgeführt wird. Dieser Praxisbezug kennzeichnet auch die folgenden Kapitel. Anhand weniger Texte, die der Literatur des Fin-de-Siècle entnommen sind, werden die Fragestellungen des Faches dargelegt und illustriert.[1] Der jeweilige Mittelteil der einzelnen Kapitel ist der exemplarischen

[1] Es handelt sich dabei um *L'Intruse* von Maurice Maeterlinck, *Der Tod des Tizian* von Hugo von Hofmannsthal und *Salomé* von Oscar Wilde. Die Texte werden nach folgenden Ausgaben zitiert: Maeterlinck, Maurice: *Théâtre*. Réimpression de l'édition Bruxelles / Paris 1901-02, 3 Bde. in 1, Genève 1979, Bd. 1, S. 199-245; Hofmannsthal, Hugo von: *Gedichte. Dramen I*. Hg. v. Bernd Schöller, Frankfurt am Main 1979 (= Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden), S. 246-259; Wilde, Oscar: *The Collected Works of Oscar Wilde*, 15 vol., London 1993, vol. 2, S. 1-82.

Textanalyse vorbehalten, während die Einleitung der Begriffsklärung, der Schlußteil der Fachdiskussion vorbehalten ist, in der Komparatisten aller Couleur zur Sprache kommen. Durch diese Binnenstruktur der Kapitel wird erreicht, daß für die Benutzung des Buches im Unterricht andere Beispiele als die hier gewählten verwendet werden können.

Der Aufbau beschreibt, was die Komplexität der behandelten Gebiete anbelangt, eine aufsteigende Linie: der Darstellung innerliterarischer Kontextbildung folgt die Behandlung der Literatur in nichtliterarischen Kontexten. Damit soll ein Spannungsbogen aufgebaut werden, der von der „Annäherung" bis zu den komplexen Fragestellungen am Schluß führt. Im „Ausblick" kommen kurz jene literarischen Konzepte zur Darstellung, die, in einer zukünftigen Blickrichtung, dem Fach weitere Perspektiven eröffnen. Eine komparatistische Fachbibliographie und ein Personenregister beschließen den Band.

Leipzig, im Mai 2000

Angelika Corbineau-Hoffmann

I. Komparatistik – eine Annäherung

1. Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft – der Name und die Sache

Man wird sich nie genug der aufregenden
Arbeit hingeben können, Texte
zueinander in Beziehung zu setzen.
Marguerite Yourcenar

Die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, auch kurz Komparatistik[2] (oder noch kürzer: AVL) genannt, erfreut sich seit einigen Jahren eines regen Interesses, das sich in steigenden Studentenzahlen dokumentiert: an nicht wenigen Universitäten hat die einstmals eher marginale Disziplin die Ausmaße eines Massenfaches erreicht und zeigt sogar Erscheinungen einer akademischen Mode, an der sich, negativer Beiklänge des Begriffs zum Trotz, ein verändertes Gewicht der Literatur im Rahmen der Gesellschaft ablesen läßt. Mag einigen der Fachstudenten die Möglichkeit verlockend erscheinen, mit einem rein literarischen Studium der leidigen Linguistik zu entgehen – was, da bekanntlich auch die Literatur aus Sprache besteht, nicht unbedingt anzuraten ist –, so ist doch die konstruktive Neugier, die dem Fach entgegengebracht wird, ein Symptom für die grundsätzliche Offenheit gegenüber der Literatur in der Vielfalt ihrer Erscheinungsformen. Vor allem die sich vielfach eröffnende Chance, die Literatur im Rahmen der anderen Künste und im Dialog mit anderen Formen kultureller Praxis zu untersuchen, macht den besonderen Reiz dieses Fachstudiums aus.

Das Interesse an der Komparatistik steht vermutlich im Zusammenhang mit einem heutzutage veränderten Literaturverständnis, mit dem auch eine andere Einschätzung der 'Nationalliteraturen'[3] einhergeht. Die Fülle der literarischen

[2] Für den deutschen Sprachraum hat sich auch die Bezeichnung 'Komparatistik' eingebürgert; sie hat den Vorteil der Kürze, benennt aber nicht den literaturwissenschaftlichen Charakter des Faches; vielmehr suggeriert sie die Existenz einer 'Wissenschaft des Vergleichens', während doch nur von einer vergleichenden Methode die Rede sein kann. (Vgl. Rüdiger, Horst: „Nationalliteraturen und europäische Literatur. Methoden und Ziele der Vergleichenden Literaturwissenschaft." In: *Schweizer Monatshefte* 42, 1962/63, S. 195-211, hier S. 198.) Es stellt sich indes die Frage, ob nicht die Komparatistik eher durch ihren Gegenstandsbereich als durch ihre Methode, die sie mit anderen Fächern teilt, definiert werden sollte.

[3] Dieser komparatistische Sprachgebrauch versteht das 'Nationale' einer Literatur nicht wertend oder gar despektierlich, sondern umreißt damit den Zusammenhang Sprache und Nation. Daß indes Sprach- und Nationengrenzen nicht immer übereinstimmen (wie zum Beispiel für das Englische, das in vielen Nationen gesprochen wird, oder, umgekehrt bei Ländern wie der Schweiz, Kanada oder Belgien, auf deren nationalem Ter-

Publikationen setzt sich aus Werken in der 'Originalsprache' (oder der 'Muttersprache' des Autors) *und* – in noch weitaus größerem Umfang – aus Übersetzungen zusammen, so daß unser heutiges literarisches Spektrum breiter ist als je zuvor. Der interessierte Leser, dem ein üppiger Literaturmarkt nicht auszuschöpfenden Lesestoff bietet, wird in der Praxis sein Interesse nicht nur auf *eine* (National-) Literatur ausrichten, und dieses Verhalten bildet nicht selten den Grund – im doppelten Sinne als Basis und '*causa*' – für ein Studium der Komparatistik. Ob noch irgend jemand über alle Titel den Überblick hat, darf bezweifelt werden; daß sie niemand mehr alle lesen kann, ist selbstverständlich. Ein solcher literarischer Reichtum bleibt weitgehend virtuell; um so mehr aber verlangt es den potentiellen Leser nach Orientierung.

Doch was anfangs so verheißungsvoll klingt, ein Studium der Literatur in all ihren Erscheinungsformen, kann bald tückisch werden – dann nämlich, wenn sich in der Praxis die ersten Schwierigkeiten ergeben.[4] Die Vergleichende Literaturwissenschaft ist für alle, die lesend oder schreibend, in Studium, Forschung oder Lehre mit ihr befaßt sind, kein leichtes Fach. Diese Beschwernis hat mehrere Gründe: Die Lesefähigkeit in möglichst vielen Fremdsprachen ist für den Komparatisten unbedingte Voraussetzung, und auch die Kenntnis der jeweiligen Literaturen und deren Geschichte gehört zu seinem Rüstzeug. Ein weiteres Problem ergibt sich aus einem kurzen Vergleich mit den Anforderungen der – in komparatistischer Nomenklatur –: 'Nationalphilologien'. Mag es für den Germanisten, Anglisten, Romanisten, Slavisten und so weiter im Einzelfall fraglich sein, ob ein bestimmter Autor, eine Gattung, ein einzelner Text dem Kanon des Faches zugerechnet werden kann oder nicht – die Existenz eines Kanons steht grundsätzlich nicht zur Debatte, selbst wenn dessen inhaltliche Ausfüllung nicht immer unstrittig ist und sich im Lauf der Zeit die Schwerpunkte verändern.[5] Läßt sich somit für eine Nationalphilologie angeben, was zur unveräußerlichen Basis des Faches gehört, ist eine solche Bestimmung für die Komparatistik alles andere als selbstverständlich: Was sollte ein Komparatist gelesen haben, was muß er kennen, was muß er können und wissen?[6] Solche vermeintlich einfachen Fragen,

ritorium verschiedene Sprachen gesprochen werden), gehört auch zu den Forschungsgebieten der Komparatistik.

[4] Erwin Koppen, der leider viel zu früh verstorbene Bonner Kollege, versuchte mit fachlicher Souveränität und nicht ohne Humor die typischen Anfängerfragen zu beantworten; vgl.: Koppen, Erwin: „Komparatistik für Ahnungslose. Zehn typische Anfängerfragen und der Versuch, sie in Kürze zu beantworten." In: *Neohelicon* 12, 1985, S. 165-175.

[5] Vgl. Rüdiger, Horst: „Klassik und Kanonbildung – Zur Frage der Wertung in der Komparatistik". In: Ders. (Hg.): *Komparatistik – Aufgaben und Methoden*, Stuttgart 1973, S. 127-144.

[6] Im Erich Schmidt Verlag, Berlin, erschien 1994 eine Reihe von Bänden, die sich mit dem Lektürekanon verschiedener Fächer beschäftigten, zum Beispiel: Segebrecht,

für ein Studium des Faches von elementarer praktischer Bedeutung, sind geeignet, bei den Fachvertretern jenen Zustand zwischen Entschlußlosigkeit und Unsicherheit zu provozieren, von dem als sicher gelten darf, daß er pragmatische Entscheidungen eher verhindert als erleichtert.

Demgegenüber befinden sich die Einzelphilologien in einer vergleichsweise komfortablen Situation, denn sie behandeln, wenn nicht 'nur' eine Sprache oder Literatur, so doch immerhin historisch Verwandtes (wobei nicht selten die in einer Philologie 'zusammengefaßten' Literaturen in einen inter- oder multinationalen Dialog treten).[7] Die Komparatistik hingegen umfaßt – im Idealfall, der einem allgemeinen Fachverständnis zugrunde liegen muß –, all jene Erscheinungsformen von Literatur, die Sprach- und Nationengrenzen, aber auch die akademischen Demarkationen der Künste und Wissenschaften überschreiten. Die Komparatistik beginnt dort, wo die anderen Philologien enden; sie setzt ein, wenn die Nationalphilologien an ihre Grenzen stoßen. Ist schon der Fremdsprachenphilologe in anderen Ländern zu Hause, scheint der Komparatist ein Weltbürger zu sein, dessen Heimat überall dort ist, wo es Literatur gibt[8]; der Aufenthalt in Grenzzonen oder in Räumen jenseits und oberhalb der Sprach- und Nationengrenzen ist gleichsam der Normalzustand seiner Befindlichkeit, und es ist nicht ungebührlich zu fragen, ob solche Weltläufigkeit nicht ins Utopische führen kann – dorthin, wo man den Erdkreis zu umfassen glaubt, stattdessen aber im Nirgendwo ist.

Solche Skepsis, offenbar angetan, dem werdenden Komparatisten den Schritt über die Schwelle des Faches zu erschweren oder ihm das Ansinnen, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft zu studieren, sogar gründlich auszureden, ist indes nicht die *ultima ratio* in Sachen Komparatistik. Daher möchte die

Wulf: *Was sollen Germanisten lesen? Ein Vorschlag* (zweite Auflage 1999); oder: Baasner, Frank; Kuon, Peter: *Was sollen Romanisten lesen?* In diesem Zusammenhang machte mir Rainer Moritz, seinerzeit Leiter der Philologischen Abteilung des Verlages, durchaus scherzhaft den Vorschlag, einen Band *Was sollen Komparatisten lesen?* herauszubringen. Unnötig darauf hinzuweisen, daß eine solche Parallelaktion, auf die Komparatistik bezogen, gar nicht möglich wäre.

[7] Hierbei ist allerdings zu bemerken, daß die sprachgeschichtlichen Verbindungen zwischen den einzelnen Bereichen einiger Nationalphilologien wie zum Beispiel der Romanistik, deren Gegenstand die aus dem Vulgärlatein sich herleitenden romanischen Sprachen sind, nicht in derselben Weise auch die Verwandtschaft der jeweiligen Literaturen herbeiführen müssen. So sind die Beziehungen der französischen Literatur zur englischen oder deutschen insgesamt sehr viel enger als zum Beispiel die Verbindung mit der italienischen Literatur, die zur 'Familie' der Romania gehört.

[8] Jost kennzeichnet die Komparatisten – wohl nicht ohne eine Nuance von Ironie, wie folgt: „Ils ont le don d'ubiquité, sont au courant de tout, lisent tout." Jost, François: „Littérature comparée: Un concept ambigu?" In: *Rivista di letterature moderne e comparate* 19, 1, 1966, S. 85-97, hier S. 87.

Warnung auch nicht das letzte, sondern das erste Wort sein. Eine Einführung in die Komparatistik wird nicht den Gegenstandsbereich des Faches in all seiner Ausdehnung und Tiefe erfassen können; sie kann – im besten Falle – nur darstellen, wie das Fach verstanden wird, wie seine Geschichte verlief, welche Schwerpunkte es hat und vor allem: *wie es arbeitet.* Angesichts der Vielfalt der Perspektiven der Komparatistik, die zugleich ihr Problem und ihre Chance sind, kann es zunächst nur um Annäherungen an die fachlichen Fragestellungen gehen. Deshalb soll die Darstellung der „Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft" mit einigen Überlegungen zu den beiden Aspekten beginnen, die das Fach schon in seiner Nomenklatur und insbesondere in seinen Inhalten kennzeichnen. Das Verhältnis von „Allgemeiner" und „Vergleichender" Literaturwissenschaft war in der Vergangenheit mehrfach Gegenstand fachlicher Überlegungen, die in diesem speziellen Fall gleichsam an die Substanz des Faches gehen. So plädiert zum Beispiel René Wellek für die Aufhebung dieser Unterscheidung: „The artificial demarcation between 'Comparative', and 'General' Literature should be abandoned."[9] Diese Meinung muß man nicht teilen. Die Unterscheidung zwischen Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft ist nicht künstlich („artificial"), sondern aus der Praxis von Lehre und Forschung erwachsen und dem Gegenstand adäquat. Aus dem konkreten Vergleich von Werken zweier Literaturen – oder aus dem Vergleich zwischen Literatur und den anderen Künsten – ergeben sich im besten Falle allgemeine Gesichtspunkte, die über das Vergleichsmaterial hinaus von Bedeutung sind. Richard Anthony Sayce versteht unter 'General Literature' „the study of literature without regard to linguistic frontiers", und unter 'Comparative Literature': „the study of national literatures in relation to each other."[10] In Frankreich, dem Ursprungsland der Komparatistik, bedeutet „littérature générale" vor allem die Erforschung von literarischen 'Typen' (wie zum Beispiel Don Juan oder Faust), von internationalen Bewegungen und Epochen (Barock, Romantik) und von Beziehungen zwischen mehr als zwei Nationalliteraturen.[11] Wenn Paul Van Tieghem den Erfordernissen der Geschichte jene der Synthese hinzufügt, nimmt er damit eine Unterscheidung von Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft vor.[12] Van Tieghem versteht unter 'littérature générale' die Untersuchung von Strömungen und literarischen Erscheinungen, die nationale Grenzen überschreiten; unter 'littérature comparée' die Untersuchung der Beziehungen zwischen zwei oder mehreren Literaturen. Es ist nachvollziehbar, daß die Allgemeine Literaturwissenschaft auf den Einsichten der Vergleichenden basiert;[13] dennoch sind Studien im Rahmen der allgemeinen Literaturwissenschaft eher solche der Analogie, der Koinzidenz und der Ähnlichkeit ('ressemblances'). In anderen Ländern, darunter besonders die USA und Deutschland, wird unter „Allgemeiner Literaturwissenschaft" auch die Erforschung der Typologie und Theorie der Literatur verstanden.

Die Begriffsbildung 'littérature comparée' oder 'comparative literature' ist älter als die deutsche Bezeichnung 'Vergleichende Literaturwissenschaft', die nur eine Analogiebildung zu den Benennungen des Faches in anderen Sprachen ist.[14] Das englische 'comparative', das dem deutschen 'vergleichend' entspricht, findet Verwendung in Francis Meres' Schrift „A comparative discourse of our English poets with the Greek, Latin and Italien poets" (1598), einer vergleichenden Abhandlung über Dichter der eigenen und solche fremder Sprache. Auffällig ist, daß 'comparative' nicht in Kombination mit 'literature' oder 'poetry' verwendet wird, sondern als Bezeichnung eines Verfahrens der Darstellung („discourse"). Genau an diesem Punkt zeichnet sich eine Schwierigkeit ab: Ergibt die Zusammenstellung 'vergleichende Literatur' – oder, noch deutlicher: 'littérature comparée' als 'verglichene Literatur' – überhaupt einen nachvollziehbaren Sinn? Wäre nicht eher eine vergleichende Studie über Literatur statt 'vergleichender Literatur' gemeint? Die Kuriosität der Kombination löst sich auf, wenn man weiß, daß 'literature' (und ebenso das französische 'littérature') ursprünglich nicht 'Literatur' im heutigen Sinne als 'belles lettres' bezeichnete, sondern die Kenntnis und das Studium der Literatur, die nun ihrerseits als 'lettres' oder im engeren Sinne als 'belles lettres' bezeichnet wurde. Da dieser ursprüngliche Sinn von 'Literatur' als Studium der 'belles lettres' in Vergessenheit und außer Gebrauch geriet, ist verständlich, daß, wie René Wellek berichtet, Professor Lane Cooper von der Cornell University sein Fach und Institut als „Comparative Study of Literature" und nicht als 'Comparative Literature' bezeichnet wissen wollte, denn: „You might as well permit yourself to say 'comparative potatoes' or 'comparative husks'."[15] Der Einwand, aus aktueller Sicht richtig, historisch aber falsch, konnte nicht verhindern, daß sich 'comparative literature' oder 'littérature

[9] René Wellek, „The Crisis of Comparative Literature". In: *Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, University of North Carolina (1958), ed. by Werner P. Friedrich, vol. I, University of North Carolina Press 1959, S. 149-159, hier S. 155.

[10] *Yearbook of Comparative and General Literature* 15, 1966, S. 63.

[11] Vgl. Bauer, Roger: „Origines et métamorphoses de la littérature comparée". In: *Actes du 12e congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée* (München 1988), 4 Bde. München 1990, Bd. I, S. 21-27, hier S. 24.

[12] Vgl. Van Tieghem, Paul: „La synthèse en histoire littéraire: littérature comparée et littérature générale." In: *Revue de synthèse historique* 31, 1921, S. 1-27.

[13] Brunel, Pierre: „Introduction". In: Brunel, Pierre; Chevrel, Yves (eds.): *Précis de littérature comparée*, Paris 1989, S. 11-27, hier S. 21.

[14] Die Geschichte der Namensgebung ist Gegenstand der Untersuchung von René Wellek: „The Name and Nature of Comparative Literature" (in: Ders.: *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven, Yale UP 1970, S. 1-16), auf die ich mich im folgenden beziehe.

[15] Ebd. S. 4.

comparée' international so weit durchsetzte, daß die Bezeichnungen des Faches in den gegenüber dem Englischen und Französischen 'kleineren' Sprachen zumeist Analogiebildungen sind. Da die deutsche Bezeichnung 'Vergleichende Literaturwissenschaft' ohnehin das Studium und die Kenntnis der Literatur im Sinne des alten Begriffs durch Wortzusammensetzung erkennbar macht, gibt es im Bereich unserer Sprache die beschriebene Problematik nicht – um den Preis einer gewissen Schwerfälligkeit der Begriffsbildung, die Vereinfachungen wie 'AVL' oder 'Komparatistik' geradezu provoziert. Doch wie immer das Fach auch benannt wird: es handelt sich um die vergleichende Beschäftigung mit Literatur in wissenschaftlicher Weise und im akademischen Rahmen.

Es ist kaum zu übersehen und für die aktuelle Konjunktur der Komparatistik von grundlegender Bedeutung, daß wir in einer Zeit leben, da die Literaturwissenschaften, ebenso wie die Philologien insgesamt, zur Auflösung tendieren und nur noch Teil der Cultural Studies sind. An dieser Tendenz haben Fachverständnis und Entwicklung der Komparatistik schon seit langem teil. In komparatistischer Sicht wird Literatur nicht als selbstgenügsames System verstanden, sondern befindet sich in stetem internationalen, sozusagen polyglotten Dialog und kommuniziert mit den anderen Künsten und Wissenschaften. Ist diese 'Öffnung' der Literaturwissenschaften hin zu anderen Gebieten ('Systemen') der Kultur grundsätzlich zu begrüßen, kann dennoch die ihr inhärente Gefahr nicht übersehen werden. Im Strudel weltweiter Kommunikationssysteme und geprägt von der Quasi-Allgegenwart der technischen Medien könnte eine kulturelle Kompetenz verlorengehen, zu deren Erwerb nur eine lange Tradition führen konnte: das genaue Studium, die intensive Interpretation von literarischen Texten. Es ist klar: Das Sich-Vertiefen in Texte fordert Konzentration, Beharrlichkeit, Sachkenntnis, Lese- und, dabei hilfreich, Schreib-Erfahrung. Eine so kontextbezogene Disziplin wie die Komparatistik ist und bleibt eine Text- und Literaturwissenschaft. Wie wir uns literarischen Texten in ihren komplexen historischen und systematischen Verflechtungen zu nähern haben, ist im Bereich der Komparatistik von Anbeginn bis heute die alles entscheidende Frage; daß es darauf keine Standardantworten, dafür keine Patentrezepte gibt, dürfte aus den Darlegungen dieser Studie vielfach hervorgehen. (Im übrigen ist kein Anfänger so naiv, solche Lösungen zu erwarten!) Es wäre töricht, die neuere Entwicklung der Literaturwissenschaften leugnen oder gar anhalten zu wollen, nur weil die Rolle der Literatur und der mit ihr befaßten Wissenschaften in unserer Zeit eine andere wird. Die Positionierung der Literatur im Rahmen anderer kultureller Systeme wäre nur dann zu korrigieren, wenn sie ihre Besonderheit als „Polysystem"[16] zu verlieren drohte. Dies aber ist gar nicht der Fall, denn die synchrone Existenz verschiedener Systeme setzt

[16] Vgl. Even-Zohar, Itamar: „Polysystem Studies". In: *Poetics Today* 11, 1, 1990, S. 1-268, bes. S. 9-44.

gerade voraus, was sich als Gefahr anzukündigen scheint: die Besonderheit jedes Systems im einzelnen. Warum sollte das nicht auch für die Literatur gelten?

Diese Ausführungen brauchten nicht geschrieben zu werden, wenn sie nicht doch auf etwas zielten, das – nicht in der Sache selbst, sondern in deren praktischer Anwendung – eine Gefahr bedeuten kann. Kritiker der Komparatistik (und an erster Stelle Benedetto Croce) deren Gegenposition freilich dem Fach zur Ehre gereicht, sehen durch das Vergleichen von Werken den Wert jedes einzelnen Textes gefährdet. Ebenso könnte man befürchten, daß durch die Integration der Literatur in die Gesamtheit kultureller Systeme deren Eigenart und Besonderheit verlorenginge. Diese Befürchtung ist gegenstandslos, denn durch die Relation zum 'anderen' gewinnt das 'Eigene' an Profil; die komparatistische Imagologie hätte keinerlei Beweisnot, dieses an vielen Beispielen darzulegen. Gleichwohl: das 'Eigene' der Literatur ist in der beschriebenen aktuellen Situation zu verteidigen, denn was zu seiner Erkenntnis führt, die detailgenaue, intensive Interpretation literarischer Texte, ist nicht mehr selbstverständlich. Es ist eine *communis opinio*, daß sie mit den technischen Medien und insbesondere dem 'Bild'-Medium par excellence, dem Fernsehen konkurrieren muß. So steht ein Plädoyer für das Lesen am Ende dieser Überlegungen zu Begriff und Sache der Komparatistik.

2. Komparatistik und Weltliteratur

Ein Begriff, der häufig mit der Komparatistik in Verbindung gebracht wird und der ihre Natur zu kennzeichnen scheint, ist 'Weltliteratur' – so weit, daß Fritz Strich vorschlug, die AVL in 'Weltliteraturwissenschaft' umzubenennen.[17] Daß ein solches Wortmonster eine nicht eben elegante Bezeichnung wäre, muß nicht unbedingt ein Einwand sein, zumal 'Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft' auch nicht durch Wohlklang besticht. Die Frage indes, ob 'Weltliteratur' Gegenstand der Komparatistik und vielleicht sogar identisch mit der Fachbezeichnung sei, ist in diesem Zusammenhang von größerem Gewicht. Es ist evident, daß für die Beantwortung dieser Frage eine andere Frage nebst ihrer Antwort Voraussetzung ist: Was ist Weltliteratur?

Geht es um Fragestellungen allgemeiner Art, wird nicht selten der Fachvertreter für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft mit deren Präsentation, wenn nicht mit deren Lösung betraut: Die Weltliteratur macht da keine Ausnahme. Schon Victor Klemperer, Leipziger Romanist und als erster in Deutschland mit einer Venia legendi für Vergleichende Literaturwissenschaft versehen, hielt den 1900 in Paris veranstalteten Kongreß zur Vergleichenden Literaturwissenschaft für „eine Art offizieller Lebensbestätigung der Weltliteratur".[18] Auch in neueren Publikationen wie dem 1995 von Manfred Schmeling herausgegebenen Band *Weltliteratur heute*[19] wird das Feld des Faches in diesem Sinne abgesteckt. Das verschafft Unbehagen. Denn was Weltliteratur sei, ist nichts weniger als klar umrissen, und so wird es im folgenden um drei verschiedene, miteinander konkurrierende Begriffe von Weltliteratur gehen.

Was bleibt? Unter dieser bangen und skeptischen Frage behandelt Eduard Engel in einem umfangreichen, 1928 in Leipzig erschienen Werk die Weltliteratur. An anekdotischer Einkleidung fehlt es dabei nicht: Der Autor, im ländlichen Pommern großgeworden, verspürt schon als Heranwachsender einen unbezähmbaren Lesehunger; mit den in Pommern greifbaren Büchern ist dieser nicht zu stillen. Statt aber bloß nach Masse zu verlangen, provoziert die literarische Bulimie bei Engel auch die Frage, welche Lektüre sinnvoll, welche entbehrlich sei. Der Lesevorgang selbst soll nicht bloßer Zeitvertreib sein; vielmehr gilt es, die Lesezeit mit im doppelten Sinne beständiger Lektüre zu erfüllen: Was man liest, soll bleiben über den Tag hinaus. So verstanden, ist Eduard Engels Frage: Was bleibt? durch den Untertitel „Die Weltliteratur" bestens beantwortet – zumindest in der Perspektive des Werkes selbst.

[17] Vgl. Strich, Fritz: *Goethe und die Weltliteratur*, Bern 1946, S. 19.
[18] Klemperer, Victor: „Weltliteratur und europäische Literatur". In: Ders.: *Vor 33 – nach 45. Gesammelte Aufsätze*, Berlin 1956, S. 27-70, hier S. 42.
[19] Schmeling, Manfred: *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven,* Würzburg 1995.

Bei Reclam Leipzig erschien unlängst eine Anthologie mit dem kernigen Titel *Das bleibt. Deutsche Gedichte 1945-1995.* Der Herausgeber, Jörg Drews, ist von der Dauerhaftigkeit der ausgewählten Gedichte zutiefst überzeugt. Damit vertraut er fest auf die Zukunft, deren korrigierendes Potential naturgemäß erst in ferneren Zeiten zum Tragen kommen kann – glücklich, wer dann durch bereits erfolgtes Ableben dem Rechtfertigungsdruck entkommen ist. Doch glücklicher ist vielleicht, wer noch im Leben die gröbsten Irrtümer vermeidet. Statt in die Zukunft hinein eine zunächst nicht verifizierbare Dauer zu verkünden, scheint es klüger, an eine bereits durch die Vergangenheit verbürgte Kontinuität zu appellieren. Ein historisches Bleiberecht haben sich bestimmte Werke bereits durch die Zeit und durch die Zeiten erworben: Wären sie nicht die Werke der Weltliteratur? Die Frage müßte dann anders lauten: Nicht: Was bleibt?, sondern: Was blieb?

a) Goethes Begriff der Weltliteratur

Das Wort Weltliteratur ist so jung, daß sich sein Urheber leicht ausmachen läßt; es wird, nachdem es schon in einer Notiz des späten Wieland aufgetreten war[20], im Jahre 1827 von Goethe verwendet und eingeführt, jenem deutschen Klassiker, der den Begriff mit seinem Werk auf das Glücklichste auszufüllen und zu beleben scheint.[21] Die Prägung des Begriffs Weltliteratur steht im Zusammenhang mit völkerverbindenden, transnationalen Ideen des späten Goethe. „Weltkommunikation", „Weltverkehr", „Weltfrömmigkeit" und „Weltbildung" (im Gegensatz zu Nationalbildung) sowie der schon ältere „Weltbürger" (Kosmopolit) gehören zu Goethes Zukunfts- und Wunschvorstellungen; kein Wunder, daß er auch technischen Projekten wie dem Bau eines Panama- oder Rhein-Main-Donau-Kanals begeistert applaudierte. In engem Konnex mit solch globalen Plänen steht Goethes Interesse an Zeitungen und Zeitschriften, die über andere Länder informieren und deren Kenntnis befördern. Die eigene Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* gehört ebenso in diesen Zusammenhang wie das in Mailand erscheinende *Eco*, die *Edinburg Review* oder, in Frankreich, *Le Globe* und *La Revue Française*, welch letztere es bekanntlich noch heute gibt: „Diese Zeitschriften, wie sie sich nach und nach ein größeres Publikum gewinnen, werden zu einer erhofften allgemeinen Weltliteratur auf das wirksamste beitragen."[22] Wenn Zeitschriften die Entwicklung der Weltliteratur vorantreiben und die Leserschaft dieser Perio-

[20] Vgl. Weitz, Hans-Joachim: „'Weltliteratur' zuerst bei Wieland". In: *arcadia* 22, 1987, S. 206-208.
[21] Zu diesem Komplex vgl.: Birus, Hendrik: „Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung". In: Schmeling (Hg.), *Weltliteratur heute*, a.a.O., S. 5-28.
[22] Goethe im sechsten Band der Zeitschrift *Über Kunst und Altertum*; zitiert bei Schrimpf, Hans-Joachim: *Goethes Begriff der Weltliteratur*, Stuttgart 1968, S. 50.

dika am Prozeß einer sich bildenden Weltliteratur partizipiert, so hat Goethes Idee ihr Vehiculum, um nicht zu sagen: ihr Medium bereits gefunden.[23] Der betagte Goethe erfaßt damit sehr luzide den *genius saeculi*, den veränderten Geist einer neuen Epoche. Seit der französischen Revolution läßt sich ein immer stärkeres Anwachsen der periodischen Presse feststellen, die, wenn nicht als Medium der Moderne, so doch als modernes Medium gelten kann. In jenen Zeitschriften findet der Leser keineswegs Florilegien klassischer Autoren oder Essays über Werke, welche die Zeiten überdauerten; nein, Entstehen und Wachsen der Weltliteratur, so Goethe, beruhe darauf, „daß die lebendigen und strebenden Literatoren einander kennen lernen und durch Neigung und Gemeinsinn sich veranlaßt finden, gesellschaftlich zu wirken."[24] Weltliteratur wäre demnach eine Form literarischer Kommunikation zwischen lebenden Autoren verschiedener Nationen, ein geistiger Austausch zum Zwecke gesellschaftlicher Wirkung, eine Art Gemeinsinn *in litteris*. Die Kenntnis der Nationen untereinander, befördert durch die Informationen der Presse, verbreitet durch die Kontakte und den Ideenaustausch unter den Literaten, wird durch ein weiteres erleichtert, das in Goethes Überlegungen eine zentrale Rolle spielt: die Übersetzung. Anläßlich der Übertragung seines *Tasso* ins Englische schreibt Goethe 1828 an Thomas Carlyle: „[...] eben diese Bezüge vom Originale zur Übersetzung sind es ja, [...] die man zur Förderung der vor- und obwaltenden allgemeinen Weltliteratur vorzüglich zu kennen und zu beurteilen hat."[25] Die Besonderheit einer Sprache ist auch die Besonderheit einer Nation, und das Genie einer Sprache tritt im Vergleich zwischen Original und Übersetzung besonders markant hervor. Goethes Ideal einer Weltliteratur wird nicht zuletzt durch die Vorstellung genährt, daß eine Art produktiver Übersetzungskritik zum besseren Verstehen der Nationen beitrage. Und ferner: Das Reisen sowie, für die Daheimgebliebenen, der Reisebericht vermitteln ein Bild des anderen Landes, so daß für Goethe die Reiseliteratur als sich immer weiter verbreitendes Genre in den Rang der Weltliteratur erhoben wird. Dabei ist an die Zukunftsorientierung von Goethes Konzeption zu erinnern. Der Begriff Weltliteratur ist ein prozessualer Begriff, gedacht im Zeichen eines sich beschleunigenden Fortschritts internationaler, ja globaler Kommunikation. Goethe wird nicht müde, diesen Fortschrittsoptimismus zu betonen und die Idee einer Weltliteratur zu propagieren; deren bekannteste Formulierung lautet: „Nationalliteratur will jetzt nicht viel besagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit" – so die berühmte Aussage aus dem Gespräch mit Eckermann vom 31.3.1827.[26]

Zusammengefaßt, erweist sich Goethes Konzeption einer Weltliteratur der Aktualität verpflichtet. Den beginnenden und sich erweiternden Austausch zwischen den Nationen denkt Goethe in die Zukunft hinein fort. Weltliteratur ist bei Goethe nicht auf das Klassische, Kanonische und Bleibende bezogen, sondern auf das Gegenwärtige, Aktuelle, Moderne. Der Prozeß einer sich bildenden Weltliteratur ist nicht aufzuhalten. Was sie aber konkret konstituiert, welche Werke ihr zugehören, läßt sich gar nicht namentlich bestimmen. Denn wie die Aktualität sich permanent erneuert – bis hin zum vielfach konstatierten Gedächtnisverlust der Mediengesellschaft – verändert sich auch die Weltliteratur. Das jeweils in der internationalen Diskussion Befindliche mag von mehr oder minder langer Dauer sein, das Gesetz der Veränderung aber ist ihm eingeschrieben. Nicht Klassizität kennzeichnet den Weltliteratur-Begriff Goethes, sondern Modernität – jener Wechsel von Problemen und Perspektiven, mit dem die Aktualität, in zunehmender Beschleunigung begriffen, sich immer wieder selbst überholt. Es ist, mit dem Wort von Hans Robert Jauß, das Schicksal der Moderne, unmodern zu werden[27], und nicht anders ergeht es der Weltliteratur: Mit ihrer Flüchtigkeit zahlt sie den Preis der Aktualität. Der Begriff bleibt, sein Inhalt wechselt. Soweit Goethe.

Goethes Idee eines jeweils aktuellen Austausches der Nationen via Schrifttum hat mit dem überzeitlichen Pandämonium großer Dichter gar nichts gemein, und Goethes Vorstellung einer Weltliteratur wäre durch das Feuilleton einer niveauvollen Tageszeitung durchaus, ja sogar besser zu realisieren als durch einen Kanon großer Werke der Literatur, deren Autoren zumindest das eine gemeinsam haben, nämlich seit langem tot zu sein. Entsprechend einem idealiter freien Handelsverkehr, ist Goethes Begriff von Weltliteratur Ausdruck einer beginnenden Epoche internationaler Kommunikation, die zunächst noch in Europa ihr Zentrum hat, sich bald aber über die ganze Weit ausdehnen wird. Für einen klassischen Kanon ist Goethe nicht zu vereinnahmen; viel eher wäre er der geistige Vater vom Internet. Was Goethe als Weltliteratur benannte und konzipierte, ist in jenem engeren, emphatischen Sinne von Literatur, der in den Literaturwissenschaften vorherrscht, gar nicht 'literarisch'. Vielmehr bedeutet Literatur bei Goethe 'Schrifttum' und beansprucht in keiner Weise ästhetischen oder poetischen Rang. Auf der Suche nach dem Wort ist uns der Begriff entglitten.

---

[23] Victor Lange weist zu Recht darauf hin, daß Goethes Forderung nach einer Weltliteratur „eher einer kulturpolitischen Überzeugung als einem literarhistorischen Konzept entsprach [...]." Lange, Victor: „Weltliteratur als Kontinuum". In: Ingen, Ferdinand von; Kunne-Ibsch, Eltrud (Hgg.): *Dichter und Leser. Studien zur Weltliteratur*, Groningen 1972, S. 94-104, hier S. 95.

[24] So äußert sich Goethe anläßlich der Zusammenkunft der Naturforscher in Berlin 1828; zit. bei Schrimpf, a.a.O., S. 48.

[25] Zit. ebd. S. 52.

[26] Zitiert bei Strich, a.a.O., S. 397.

[27] Vgl. Jauß, Hans Robert: „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität". In: Ders.: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1970, S. 11-66, hier S. 12.

b) Der quantitative Begriff von Weltliteratur

Wo aber findet sich, wenn nicht bei Goethe, eine Vorstellung von Weltliteratur im kanonischen Sinne? Wo liegt das begriffliche Fundament, das jene Serie von monolithischen Werken trägt, die wir aus der Geschichte hervorheben? Wo ist der systematische Ort all jener Autoren, die Bleibendes hinterließen und die wir zum Kanon der Klassiker rechnen? Die Suche in der einen, Goetheschen, Richtung, war nicht erfolgreich; bleibt das Vertrauen in die eigene Sprachkompetenz, die Weltliteratur als Literatur der Welt interpretiert. Dieser Gedanke wurde im Rahmen der AVL zuerst von René Etiemble formuliert.[28] Auf der Basis des deutschen Begriffs versteht Etiemble 'Weltliteratur' als Literatur der Welt und erklärt diese kurzerhand zum Gegenstand der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Das Lehr- und Forschungsgebiet der Komparatistik sei die Literatur der Welt – nicht mehr und nicht weniger. Dabei ist zu beachten, daß Weltliteratur in diesem Sinne – alles jemals auf der Welt Geschriebene – erst dann zum genuinen Gegenstand des Faches wird, wenn möglichst viele, im Idealfall alle außereuropäischen Literaturen in diese Forschungsperspektive einbezogen werden. Das kritische Potential dieser Konzeption besteht darin, dem grassierenden Euro- und Gallozentrismus eine wahrhaft internationale, von vermeintlichen geistigen Vorrechten gereinigte Perspektive entgegenzuhalten. Dies provoziert die Kritik der Kritik. Ein solches Textcorpus zu erfassen wäre eine Herkulesarbeit, der sich meines Wissens auch im Zeitalter der Informationstechnik noch niemand unterzogen hat. Allerdings ist die Theorie durch pragmatische Hinweise nicht zu entkräften: Was spräche also grundsätzlich gegen eine solche Idee der Weltliteratur als Literatur der Welt? Die Pragmatik sicherlich nicht; im Gegenteil. Denn die Idee einer Weltliteratur als Literatur der Welt entstammt ihrerseits einem Gedanken der Praxis – einer Form des Enzyklopädismus, aus der sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts auch die großen Projekte der Konversationslexika speisten. Wenn es um die Möglichkeit des Mitredens geht, bedarf es umfassender Information, die freilich an Tiefe verliert, was sie an Breite gewinnt. Vor allem um die Jahrhundertwende entstehen großangelegte Literaturgeschichten, so zum Beispiel Otto Hansers *Weltgeschichte der Literatur*, in zwei Bänden, Leipzig und Wien 1910, oder Ardolf Bartels *Einführung in die Weltliteratur (von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart) im Anschluß an das Leben und Schaffen Goethes* in drei Bänden, München 1913, oder auch Paul Wieglers *Geschichte der fremdsprachigen Weltliteratur*, München 1913. Anders als bei Goethe herrscht hier ein Literaturbegriff vor, der nicht das Schrifttum allgemein umfaßt, sondern nur die Belletristik. Doch auch diese nimmt mit fortschreitender Literaturproduktion beängstigende

[28] Vgl. Etiemble, René: „Faut-il réviser la notion de *Weltliteratur*?“ In: *Actes du IVe congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, La Hague 1966, S. 5-16.

Dimensionen an. Heute, da die 'Welt' sowohl als auch die Literatur sich in kaum zu messender Weise erweitern, die internationale Kommunikation, technisch gestützt, tiefere Einblicke eher verhindert als befördert, eine Geschichte der Weltliteratur verfassen zu wollen wäre vermessen. Doch Probleme der Praxis allein sollen und dürfen nicht als Argument gegen den quantitativen Begriff von Weltliteratur herhalten; viel eher stellt sich die Frage der Relevanz. Daß nicht alles Geschriebene auch wert sei, gelesen und studiert zu werden, dürfte unstrittig sein; was aber lesenswert sei und was nicht, bringt erneut die Frage literarischer Wertung und damit auch die Frage der Kanonbildung zu so unvermittelter wie unbehaglicher Aktualität.[29] Sie ist durch das Studium voluminöser Literaturgeschichten nicht zu beantworten, und auch die Handbücher der Weltliteratur, zur Orientierung gedacht, bieten keinen Ausweg. Vielmehr betreiben sie einen milden Etikettenschwindel insofern, als auch sie eine Auswahl darstellen, diese aber gar nicht reflektieren oder legitimieren; einen Artikel „Weltliteratur“ sucht man zumeist vergebens. Die Reflexion über den eigenen Gegenstand findet weder in *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur* noch auch in Pongs *Lexikon der Weltliteratur* statt; nicht anders ist das Ergebnis des Nachschlagens in dem von Frauwallner, Giebisch und Heinzel herausgegebenen Lexikon *Die Weltliteratur* (Wien 1954). Es scheint, als erübrige sich jede Auseinandersetzung mit dem Begriff in dem Augenblick, da man ohnehin die Weltliteratur als Totalität im Blick hat, denn das schlechthin Universale muß (und kann) man nicht definieren. Gleichwohl kommen auch Werke wie die genannten ohne eine Auswahl nicht aus. Nun sind sich die Vertreter des globalen Begriffs von Weltliteratur über diese Problematik durchaus im klaren, und deren Lösung scheint auf der Hand zu liegen. Hat nicht jeder, der liest, damit schon eine Auswahl getroffen? Dieser Tatbestand dient den Vertretern des globalen Begriffs von Weltliteratur zur Aufhebung ihres Dilemmas, das sich aus der Inkongruenz von produzierten Textmassen und individueller Lebenszeit ergibt. Jeder, so Etiemble[30], habe seine ganz private Bibliothek im Kopf, jeder verfüge, durch die Lektüre-Auswahl, die er traf, über eine individuelle Weltliteratur, vorausgesetzt natürlich, er liest wirklich *à travers le monde entier*. So zutreffend diese Beobachtung ist, so sehr sie sich, übrigens inspiriert von Hermann Hesses Weltliteratur-Begriff[31], als ganz persönliche Leseempfehlung eignet, so wenig ist mit ihr das Problem der Weltliteratur gelöst. Die

[29] 'Kanon' ist etwas, das sich dem Wandel der Zeiten widersetzt: „[Die großen Werke] sind ausgenommen von dem allseits herrschenden Trend des Vergessens oder Verstaubens und entfalten im Horizont einer Gegenwart ihre absolut zeitresistente Wirkung.“ Assmann, Aleida; Assmann, Jan: „Kanon und Zensur“. In: Dies. (Hgg.): *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München 1987, S. 7-27, hier S. 8.

[30] Etiemble, René: „Faut-il réviser la notion de *Weltliteratur*?“ A.a.O., S. 8.

[31] Vgl. Hesse, Hermann: *Eine Bibliothek der Weltliteratur*, Zürich 1946.

Literaturproduktion der Welt erfordert, und nicht erst in unserer Zeit, eine inter- und übersubjektive Orientierung, will man nicht den Akt des Lesens einer Qualität entheben, die zu seinem Gelingen erforderlich, für sein Vergnügen unabdingbar ist: der Kommunikation. Wenn die Lektüre nicht nur das Gespräch des Lesers mit dem Autor oder mit sich selbst, sondern auch ein kommunikativer Akt über die Zeit des Lesens hinaus sein soll, bedarf es einer Gemeinsamkeit des Gelesenen, aus der allein die *communitas* der Lesenden entsteht. Gäbe es nicht intersubjektive Überschneidungen der Lektüren, wären Gespräche über das Gelesene gar nicht möglich, und zu solchen Gesprächen wären der Sache und dem Sinne nach auch die Werke der Sekundärliteratur zu rechnen. Die kulturelle Relevanz der Literatur besteht, und hierin ist wiederum Goethes Vorstellung von Weltliteratur unbedingt zuzustimmen, in jenem Austausch, der durch Texte ermöglicht wird. Ein Plädoyer für den Kanon hat somit seinen ersten Grund weder in pragmatischen Überlegungen noch in der Resignation darüber, daß nicht alle alles lesen können – *ars longa, vita brevis*. Wenn ein Austausch über Gelesenes, ein Gespräch über Literatur möglich sein soll – und ich bin kühn genug, auch das Studium der Literaturwissenschaft diesem geselligen Gedanken zuzuordnen –, muß die Menge der Lektüren teilweise deckungsgleich sein. Der Kanon ist somit ein Gebot literarischer Kommunikation, diese wiederum eine unabdingbare *conditio* für das Verstehen und die Wirkung von Literatur.

Weltliteratur als Literatur der Welt basiert zwar auf einem emphatischen Literaturbegriff im Sinne der Belletristik, erweitert aber deren Terrain derart, daß jede Orientierung verlorengeht. Statt einer literarischen Weltkarte besitzen wir nur den unlesbaren Plan eines Labyrinths von Texten. Goethes Weltliteratur-Begriff hingegen ist präziser, bezeichnet aber das Schrifttum im allgemeinen und nicht die Literatur im besonderen; diese Weltliteratur ist im strengen Sinne keine Literatur, und sie umfaßt die Welt nur in einem bestimmten, dem jeweils aktuellen, Augenblick.

c) Der kanonische Weltliteratur-Begriff

Beide Begriffe von Weltliteratur blieben nicht ohne Konkurrenz. Es gehört zu den Paradoxien der Moderne, daß in ihrem Verlauf ein so moderner Begriff wie Weltliteratur im Sinne Goethes schließlich und bis heute ein Maximum an Klassizität bündeln konnte. Grimms Wörterbuch verzeichnet unter dem Lemma 'Weltliteratur' eben das, was nach heutigem Verständnis den Begriff ausmacht; er wird benutzt „insonderheit für die auslese der literarischen schöpfungen aller völker und zeiten, die über den jeweiligen nationalen publikumserfolg hinauswirkend – zum gemeinsamen klassischen literaturgut aller kulturvölker geworden ist." Weltliteratur wäre somit auf eine Reihe von Werken und Autoren anzuwenden, welche die Sprach- und Nationengrenzen überschreiten, Werke und Autoren, die über die eigene Zeit und die eigene Sprache hinaus gelesen, genossen, vielleicht auch geschmäht werden und die gleichsam die Grundpfeiler eines Gebäudes mit Namen Literatur sind. Dieser Gedanke war auch Goethe nicht fremd. Der Faszination des Wortes Weltliteratur erlagen fernere Zeiten nicht zuletzt deshalb, weil ihnen die Quellenkenntnis abhanden gekommen war; sonst nämlich wäre bekannt gewesen, daß Goethe in Anlehnung an Herder und dessen Vorstellung von einer poetischen Kraft der Volksseele von Weltpoesie spricht und damit genau das meint, was wir ihm unter dem Begriff der Weltliteratur als neuen Gedanken zuschreiben. „Weltpoesie" faßt Hans-Joachim Schrimpf Goethes Position zusammen, sei „das Insgesamt der Überlieferung der großen Dichtungen aller Völker und Zeiten."[32]

Während die Goethesche Konzeption von Weltliteratur relativ klar, der quantifizierende Begriff ebenfalls gut umrissen ist, liegt die Begriffsgeschichte von 'Weltliteratur' im wertenden Sinne – Goethes „Weltpoesie" – weitgehend verborgen. Grimms Wörterbuch, das mit Beispielen zumeist nicht geizt, ersetzt in diesem Fall Belege durch Vermutungen. So soll sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts der qualifizierende Begriff gebildet haben; Quellen fehlen. In der Domäne der Mutmaßungen zeichnet sich ab, daß der Begriff 'Weltpoesie', wie er von Herder und Goethe verwendet wird, mit dem Begriff 'Weltliteratur' verschmolz. Während die Poesie von Herder und Goethe als eine elementare Gabe der Völker verstanden wird, die ihrer Natur nach eine vergangene ist, deutet sich bei August Wilhelm Schlegel eine Begriffsverschiebung an: demnach ist „Weltpoesie nicht bloß national und temporär interessante, sondern universelle und unvergängliche Poesie."[33] Nicht dem Begriffe, wohl aber der Sache nach ist hier von Weltliteratur die Rede, gleichsam aus der Not geboren. Geht es nämlich darum, in Vorlesungsreihen, wie die Brüder Schlegel sie vielfach veranstalteten, über die Weltpoesie *in concreto* zu sprechen, ist weder Herders Begriff der Völkerpoesie noch Goethes Begriff der Weltliteratur operabel: der eine Begriff ist zu sehr auf eine vorgeschichtliche Vergangenheit, der andere zu sehr auf eine überholbare Aktualität ausgerichtet. Pointiert gesagt: Herders Völkerpoesie blieb nicht, Goethes Weltliteratur bleibt nicht. So verfestigt sich die Vermutung, daß ein Sachverhalt – die universelle Poesie oder auch die Universalpoesie im Schlegelschen Sinne – mit einem Begriff ('Weltliteratur') verschmolz, und im Ergebnis das herauskam, was wir heute als Weltliteratur im wertenden Sinne kennen. Der neue Begriff kündigt sich 1836 bei Gutzkow an:

---

[32] Schrimpf, Hans-Joachim, *Goethes Begriff der Weltliteratur*, a.a.O., S. 44.

[33] Zit. bei Bender, Helmut; Melzer, Ulrich: „Zur Geschichte des Begriffs 'Weltliteratur'." In: *Saeculum* 9, 1958, S. 113-123, hier S. 118 (Aus: *Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*).

> zur weltliteratur gehört alles, das würdig ist, in die fremden sprachen übersetzt zu werden, somit alle entdeckungen, welche die wissenschaft bereichern, alle phänomene, welche ein neues gesetz in der kunst zu erfinden und die regeln der alten ästhetik zu zerstören scheinen.[34]

Noch umfaßt auch hier Weltliteratur das Schrifttum insgesamt, so wie es der Begriff Literatur seiner Herkunft nach benennt; Gutzkows Hinweis auf die Kunst und die Ästhetik zeigt aber schon die Tendenz an, welche den Begriff auf die schöne Literatur verengt. Es bedurfte somit eines Wandels im Literaturbegriff, um unter Weltliteratur die großen Dichtungen aller Länder und Zeiten zu verstehen, und damit eben das, was Herder, Goethe und die Romantiker, allen voran die Brüder Schlegel, als 'Poesie' bezeichnet hatten. Wo die Wurzeln dieses Weltliteratur-Verständnisses begriffsgeschichtlich liegen, ist bis heute unbekannt, und so bleibt momentan nur die Vermutung, daß der qualitative Begriff von Weltliteratur im Sinne eines Kanons großer Dichtungen auf der Ebene von Anthologien und Lehrprogrammen im Kontext eines bürgerlichen Kulturverständnisses entstand. Wenn Gadamer die Auffassung vertritt, „daß Werke, die zur Weltliteratur gehören, sprechend bleiben, obwohl die Welt, zu der sie sprechen, eine ganz andere ist"[35], verbindet diese hermeneutische Perspektive in charakteristischer Weise die Dauer mit dem Wandel: Es gibt demzufolge eine überzeitliche Sprache der Dichtung, die den Veränderungen der Welt widersteht, und erneut ist man versucht, diesen Gedanken auf die Formel zu bringen: Das bleibt.

Trotzdem sei nicht verschwiegen, daß in neuerer Zeit das Gebäude Weltliteratur unterhöhlt wurde und in Schräglage geriet. Insbesondere in den USA, wo die „political correctness" auch auf kulturelle Produkte Anwendung findet, wurde die Kanonbildung der 'general literature' in Frage gestellt. Verdächtigt, nur einen Ausschnitt der Kultur zu berücksichtigen, die aus Europa stammende Kultur des weißen Mannes, erfuhr der traditionelle Begriff von Weltliteratur eine entschiedene Erweiterung. Im Zeitalter des Post-Kolonialismus beanspruchen auch die Literaturen kultureller Minderheiten einen Platz im Kanon der Weltliteratur, und insbesondere Texte von Frauen, aber auch solche von Autoren nicht weißer Hautfarbe sowie Literatur über gesellschaftliche Randgruppen sollen den ideologieverdächtigen Kanon durch einen korrekten ersetzen.[36] Die vermeintliche Einheitskultur, Ausdruck schöngeistig verbrämter politischer Dominanz, hat der Multikulturalität zu weichen.

Selbst wenn es gelingt, den Kanon argumentativ zu retten, bleibt die Frage, was ihn denn konstituiere. So enthebt die Behauptung, ein Kanon sei erforderlich, nicht der Mühe, diesen Kanon auch zusammenzustellen. Nun mag, was Kritiker gegen die Kanonbildung einwenden, durchaus zutreffen: Jeder Kanon besteht aus einer geringen Zahl zu lesender Werke vor dem Hintergrund einer weitaus größeren Masse hierbei nicht berücksichtigter Literatur. Allerdings scheint es, daß die modische Debatte um die „political correctness" und die Multikulturalität weder schlüssige Argumente gegen die Kanonbildung generell noch gegen die spezifischen Inhalte eines gegebenen Kanons vorzubringen vermag. Die Texte und Autoren des klassischen Kanons der Weltliteratur zum Beispiel durch Leopold S. Senghor, Margaret Atwood, Ismail Kadare, Umberto Eco, Salman Rushdie und Günter Grass zu ersetzen hieße nur, einen Kanon durch einen anderen zu substituieren; der Beweis, daß dieser Kanon besser sei als der andere, steht hingegen aus.

Aus all diesen Überlegungen folgt zumindest eines: Ein Plädoyer für die Weltliteratur traditioneller Prägung steht unter mancherlei Vorzeichen und Formen des Risikos. Das überlegene Lächeln derer, die um die zuvörderst amerikanischen Bedenken gegenüber traditioneller literarischer Kanonbildung wissen, mag noch zu den geringeren Risiken zu rechnen sein. Die skeptische Frage, ob man denn in einer kulturell immer größeren Welt und zu einer Zeit, die Literatur nur noch im Plural des Polyglotten zu erkennen vermeint, noch von Weltliteratur sprechen könne, wiegt als Einwand schon schwerer. Gerade in Anbetracht einer fortwährend sich diversifizierenden literarischen Landschaft wird die Frage der Orientierung dringlich, und dies sogar unbesehen der akademischen Belange, die, Literaturvermittlung fordernd, eine Auswahl postulieren. Die Problematik der Weltliteratur, der Sache und dem Begriff nach, ließe sich auch ins Positive wenden: Versteht man Weltliteratur nicht wertend, sondern hermeneutisch und heuristisch, verändert sich die Fragestellung: Weder dürfte sie lauten: Was blieb? noch Was bleibt? sondern: Was bleibt angesichts dessen, was blieb? Weltliteratur wäre damit die Elle, an der all jene literarischen Produkte zu messen wären, die ihr nicht oder noch nicht zugehören. Der Literatur zuzumuten, sich solcherart nach der Decke zu strecken, muß nicht gleichzeitig und automatisch bedeuten, alles abzuwerten, was nicht weltliteraturverdächtig ist. Vielmehr erweist sich manches Werk in einem bestimmten Fragehorizont als unverzichtbar und als unvermutet interessant.

[34] Zitiert nach Deutsches *Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Vierzehnter Band. 1. Abteilung, 1. Teil. Weh-Wendunmut. Bearbeitet von Alfred Götze und der Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuches zu Berlin. Leipzig 1955, S. 1646.

[35] Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 2. Aufl. Tübingen 1965, S. 154.

[36] Vor allem aus der 'Gender'-Perspektive wurden Einwände gegen die traditionelle Kanonbildung erhoben: „Die kollektiven Wertungsprozesse, die zur Kanonbildung führen, werden vom männlichen Blick gesteuert und führen zur Unterrepräsentanz von Autorinnen." Heydebrand, Renate von; Winko, Simone: „Arbeit am Kanon: Geschlechterdifferenz in Rezeption und Wertung von Literatur". In: Bußmann, Hadumod; Hof, Renate (Hgg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 206-261, hier S. 208.

Nach diesem kurzen Überblick über eine lange Debatte bleibt das Resümee. Was Weltliteratur sei, scheint nichts weniger als sicher: Der aktuelle geistige Austausch *in litteris*, die Gesamtheit aller je auf der Welt verfaßten Schriften oder ein Kanon bedeutender Werke? Bei dem Versuch praktischer Umsetzung führt jedes dieser Konzepte auf seine Weise zu Schwierigkeiten. Dennoch muß die Sache der Weltliteratur vor dem Gericht ihrer Kritiker nicht mit einem Schuldspruch enden. Wo Einhelligkeit und Verbindlichkeit fehlen, hat jeder einzelne, der die Sache der Weltliteratur verficht, das Recht, seine Kriterien zum Maßstab seines Handelns zu machen. Werke, die gerade wegen ihrer Rezeptionsgeschichte dem Historischen entwachsen scheinen, die somit zugleich der Geschichte entstammen und diese transzendieren, können ein Exemplum sein für unsere Zeit. In einer Epoche des auch medienbedingten permanenten Wechsels der Einstellungen, in einer Epoche sich überstürzender Geschichten einerseits, der postmodernen Aufhebung der Geschichtlichkeit andererseits, bedarf es vielleicht dann und wann einer im doppelten Sinne geschichtsresistenten Haltung. Die Lektüre von Werken der Weltliteratur könnte das zeitweilige Heraustreten aus der Zeit bewirken, um mit veränderter, die Gegenwart relativierender Optik dem Aktuellen entgegenzutreten. Und wem die Weltliteratur dennoch vorkommen will wie ein akademisches Fossil, der wird vielleicht um so lieber zur Literatur der Gegenwart greifen, von der freilich niemand weiß, ob sie 'bleibt'.

3. Zum Literatur- und Textbegriff in komparatistischer Sicht

Die Komparatistik als eine Disziplin, die ausschließlich mit Literatur befaßt ist, hat besondere Gründe, sich mit dem Begriff des Literarischen zu beschäftigen. Damit begibt sie sich freilich auf ein Terrain, das viele Probleme und einige 'Fallen' bereitstellt. Fragt man einen Naturwissenschaftler, was denn 'Natur' sei, einen Geisteswissenschaftler, was man denn in seiner Disziplin unter 'Geist' verstehe, wird Verlegenheit die Folge sein, denn es gehört zum Schwierigsten einer Wissenschaft, auf grundlegende Weise ihren Gegenstandsbereich zu definieren. Nicht anders ergeht es dem Literaturwissenschaftler bei der Frage, was denn Literatur sei. Er wird, die Verlegenheit überspielend, darauf hinweisen, daß es in der Geschichte verschiedene Begriffe von 'Literatur' gab und daß es folglich schwierig sei, die Literatur als Grundlage und Gegenstand der Literaturwissenschaft zu bestimmen. Das ist zwar richtig, löst aber das Problem nicht und dürfte auch kaum den Fragenden befriedigen. In diesem Problemzusammenhang ist Mut gefragt und die Bereitschaft, sich auf das Risiko einzulassen, einen komplexen Gegenstand vorläufig, aber gleichwohl so zu definieren, daß 'Literatur' nicht im Nebel verallgemeinernder Begrifflichkeit verschwimmt, sondern daß die definitorische Annäherung eine gewisse Nähe zur Sache erbringt. Das Problem ist damit nicht aus der Welt geschafft, ein erster Schritt zu seiner Lösung, die stets ein 'work in progress' bleiben wird, aber immerhin vollzogen. 'Literatur' in einem weiten und etymologischen Sinne bedeutet alles Geschriebene (*littera* = Buchstabe) und ist eine Analogiebildung zu gr. 'grammatike'. 'Literatur' meint somit schriftlich fixierte Sprache und markiert den Unterschied zur Sprache in mündlicher Verwendung.

Die Schriftlichkeit ist nun nicht nur – neben der Mündlichkeit – eine von zwei möglichen Erscheinungsweisen der Sprache; sie führt im weiteren auch zu einem grundlegenden Unterschied gegenüber der mündlich verwendeten Sprache. Durch die Schrift fixiert, bewirkt Sprache die Verfügbarkeit des jeweiligen Textes in der Zeit, das heißt: ein geschriebener oder gedruckter Text ermöglicht dem Leser, ihn nach seinem ganz persönlichen Rhythmus zu rezipieren. Während die gesprochene Sprache verklingt, bleibt der geschriebene Text erhalten, so daß der Leser sich in ihm bewegen, vor- und zurückblättern und in verschiedenen Tempi, mal langsam, mal schneller lesen kann. Gegenüber dem mündlich vorgetragenen Text bedeutet Schriftlichkeit Freiheit in der Rezeption. Dieser Gesichtspunkt wird wichtig, wenn weiter unten über die Kontextualisierung von Texten nachgedacht wird. Ob dieser umfassende Begriff von Literatur als Schrifttum heute noch ausreicht, ist nicht ausgemacht, denn neuere Formen der 'Konservierung' von Sprache, etwa durch elektromagnetische Aufzeichnung oder durch

elektronische Speicherung, wären in den Literaturbegriff einzubeziehen, ohne daß er damit in seiner Substanz verändert würde. Mag dies zu einem aus nur technischen Gründen erweiterten Literaturbegriff führen, der unter sachlichem Aspekt keine Veränderung bewirkt, stellen sich einem derart allgemeinen Literaturbegriff operationelle, 'logistische' Probleme entgegen. Während die Klassische Philologie, nicht zuletzt bedingt durch die relativ eingeschränkte Überlieferung, jenen weiten Literaturbegriff ('Schrifttum') ihrer Arbeit zugrundelegt, wird 'Literatur' von den neueren Philologien, zu denen mit einigen Einschränkungen[37] auch die Komparatistik rechnet, mit „belles lettres" („imaginative literature") gleichgesetzt.[38] Paradigmatisch für diesen enger gefaßten Begriff ist die fiktionale Literatur – jene besondere Form sprachlicher Verfaßtheit von Texten, deren Bezug zur 'Wirklichkeit' nicht eindeutig festgelegt ist. Der Leser von fiktionalen Texten versteht diese nicht als 'Abbilder' oder Äquivalente der Realität, sondern überträgt ihnen den besonderen Status einer 'Quasi-Wirklichkeit' und betrachtet sie, 'als ob' das in ihnen Dargestellte wirklich wäre – wohl wissend, daß es in der vorliegenden Form nicht wirklich *ist.* Handelt es sich bei nicht-fiktionalen (oder auch: 'pragmatischen') Texten gleichsam um die Übersetzung von Realität in Sprache[39], so ist dieser Bezug bei fiktionalen Textes problematisiert: Dies muß nicht bedeuten, daß die in ihnen entfalteten Sachlagen[40] (etwa als erzählte Geschichten) in allen Aspekten nicht-wirklich sind; vielmehr ist das Kriterium von wahr und falsch in fiktionalen Texten außer Kraft gesetzt: Es läßt sich anhand dieser Texte nicht entscheiden, ob sie Wirkliches enthalten oder nicht, und es spielt auch für ihr Verständnis keine Rolle, welcher Grad von Richtigkeit ihnen zukommt. Die einzige Gewißheit über fiktionale Texte besteht darin, daß deren Realität allein eine sprachliche ist; folglich müssen Bezüge zur außersprachlichen Wirklichkeit, sind sie überhaupt vorhanden, erst eigens nachgewiesen werden.

[37] Die Einschränkungen betreffen die Tatsache, daß die Komparatistik, im Gegensatz zu den Philologien, eine reine Literaturwissenschaft ist; zum Begriffsverständnis von 'Philologie' rechnet aber auch die Sprachwissenschaft. Mit der Allgemeinen und Vergleichenden Sprachwissenschaft *zusammen* könnte die AVL zu einer vollwertigen Philologie werden, doch ist m.W. ein solcher Zusammenschluß noch nicht erprobt worden.

[38] Die Bestimmung der Fiktionalität von Literatur ist einer der Hauptgedanken bei Tzvetan Todorov: „La notion de littérature". In: Ders.: *Les genres du discours*, Paris 1978, S. 13-26, so daß der Begriff von Literatur mit jenem fiktionaler Literatur der Intention nach identisch wird.

[39] Dies ist eine zwar einleuchtende, aber sehr einfache Version eines komplexen Sachverhalts. Seitens des Konstruktivismus zum Beispiel wird bestritten, daß unser Sprechen Inhalt habe und daß die sprachlichen Aussagen einer empirischen Realität entsprechen.

[40] Karlheinz Stierle unterscheidet zwischen den 'Sachverhalten' der Empirie und den in fiktionalen Texten entfalteten 'Sachlagen'. Vgl. bes.: Stierle, Karlheinz: „Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten". In: *Poetica* 7, 1975, S. 345-387, bes. S. 349 f.

Fiktionale Texte lenken die Aufmerksamkeit auf die Sprache als das einzige, was an ihnen unbezweifelbar 'wirklich' ist: „A l'opacité référentielle du texte littéraire, qui atteindrait son degré supérieur dans la poésie, on oppose la transparence du texte pragmatique, en particulier du texte technico-scientifique."[41] Wird in einem pragmatischen Text die Sprache für die entfaltete Sachlage transparent, ist sie im Falle eines fiktionalen Textes opak, so daß die primäre Aufmerksamkeit der sprachlichen Verfaßtheit des Textes gilt und erst in einem zweiten Schritt die Frage nach der außersprachlichen Referenz gestellt werden kann. Daraus folgt, daß in fiktionalen Texten die Sprache selbst Ausdruckswert erlangt, das heißt: sie ist nicht bloßes Medium für einen außerhalb ihrer selbst liegenden Sinn oder Inhalt[42], sondern gewinnt einen ästhetischen Eigenwert auch unabhängig und jenseits von der übermittelten Botschaft. Liegt der Akzent derart auf dem Medium – so weit, daß sich hier mit Marshall McLuhan sagen ließe „the medium is the message" –, richtet sich auch die Aufmerksamkeit primär auf die sprachliche Gestaltung. Muß ein pragmatischer Text, will er seine Aufgabe ideal erfüllen, seine Botschaft möglichst komplikationslos durch die Sprache vermitteln, so daß diese in ihrer Mitteilungsfunktion aufgeht, verfährt ein fiktionaler Text im Extremfall umgekehrt: er sucht das Augenmerk auf die Sprache zu lenken, da diese seine einzige 'Realität' ist. Während der pragmatische Text Aussage über etwas (ein Geschehen, einen Sachverhalt) ist, ist umgekehrt der fiktionale Text Aussage über die Sprache – er ist Sprache als Aussage.

Als fiktionale ist die Literatur durch die Unbestimmtheit ihres Verhältnisses zur Empirie definiert. Dadurch ermöglicht sie vielfältige Bezugsetzungen zwischen dem Text mit den in ihm entfalteten Sachlagen zu solchen Erfahrungen, über die der Leser verfügt, und zu jenen Sachverhalten, die er kennt. Als Möglichkeiten haben diese Relationen naturgemäß keine Bestimmtheit, sondern sind virtuell, 'uneigentlich'. Wenn die Literatur, zumindest teilweise, durch die besondere Art ihrer Sprachverwendung definiert werden kann: durch die Verwendung der Sprache im Modus der Uneigentlichkeit, gewinnen solche Sprachfiguren an Bedeutung, die uneigentliches Sprechen bezeichnen. Zu diesen 'Figuren' gehört, wie Ducrot und Todorov in ihrem *Dictionnaire des sciences du langage* darlegen, auch der Vergleich als „mise en parallèle de deux sens, par l'intermédiaire de ‚comme' ou un de ses substituts: ‚Le bonheur des méchants comme un

[41] Brisset, Annie: „Les théories de la traduction et le partage des champs discursifs: fonctionnalisme et caractérisation du littéraire." In: *Neohelicon* 13, 1986, S. 263-282, hier S. 264.

[42] Meschonnic bezeichnet die allein auf die Vermittlung einer Aussage gerichtete Sprache als „langage véhiculaire". Vgl. Meschonnic, Henri: *Pour la poétique II*, Paris 1973, S. 328.

torrent s'écoule'".[43] Während – so die zentrale Aussage – die primäre Botschaft relativiert wird, bildet bei diesem Geschehen der Vergleich nur eine erläuternde Relation, die gegenüber der Zentralaussage bloß eine exemplifikatorische Funktion übernimmt. Nun ist sicherlich nicht jeder Vergleich gleichermaßen gut geeignet, die Literarität oder die poetische Qualität der Sprachverwendung zu signalisieren. Diese Uneigentlichkeit des Vergleichs rückt ihn in die Nähe jener Sprachfiguren, die, mit der Metapher an der Spitze, in hohem Maße die poetische Qualität eines Textes ausmachen. Wenn bei der fiktionalen Verwendung von Sprache diese selbst in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt, erhalten damit die sprachlichen Darstellungsformen, insbesondere die rhetorischen Figuren, ein besonderes Gewicht. In fiktionalen Texten dienen sie nicht nur, wie in pragmatischer Sprachverwendung, zur besseren kommunikativen Übermittlung von Botschaften ('messages'), sondern signalisieren in einer Art sekundärer Sinnsetzung die tragende Bedeutung der Sprache selbst. Es ist im übrigen, um dies ganz vorläufig und gleichsam in Parenthese schon jetzt anzuführen, eine Besonderheit der Künste insgesamt, daß ein ganz wesentlicher Akzent auf den verwendeten Ausdrucksformen, den 'Kunstmitteln', liegt.[44]

Die Bestimmung von Fiktionalität, soeben versuchsweise und in aller konzeptionellen Offenheit vollzogen, ist zwar zentral für das Literaturverständnis der Komparatistik, bildet aber trotzdem nicht die einzige texttheoretische Kategorie unseres Gegenstandes. Daß sich die Literaturwissenschaft nicht nur mit fiktionalen Texten befaßt, gilt für die Nationalphilologien ebenso wie für die Komparatistik. Eine Bestimmung von 'Literatur' allein durch 'Fiktionalität' greift insoweit zu kurz. Es wäre höchst problematisch zu behaupten, Montaignes *Essais* ließen sich nicht der Literatur zurechnen, und das theoretische oder kritische Werk von Dichtern sei nicht literarisch. Literaturwissenschaft hat es mit Texten zu tun, mit Texten in ihrer besonderen Erscheinungsweise als schriftlich oder durch andere Mittel fixierte Aussagen. An dieser Stelle und im Hinblick auf Texte trifft sich der Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft mit jenem der Linguistik. Wodurch sich der Textbegriff definiert[45], ist eine nicht minder strittige Frage als jene nach 'Literatur' und 'Fiktionalität'. Auch in diesem Zusammenhang kann es nur um eine Annäherung gehen, die auf die Besonderheit des Faches ausgerichtet ist. Generell läßt sich 'Text' durch seine Kohärenz und seine faßbare Aussageinten-

[43] Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris 1993, Artikel 'Figure', S. 349 ff. Das Zitat stammt von Racine, Athalie II, 7, Vers 688.

[44] Vgl. hierzu unten Kap. „Comparative Arts".

[45] Vgl. im weiteren Martens, Gunter: „Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie". In: *Poetica* 21, 1989, S. 1-25; die verdienstvolle Studie von Dijk, Teun A. van: *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung*, München 1980, verzichtet auf eine Bestimmung des Textbegriffs.

tion kennzeichnen: Was er sagt und darlegt, kann in anderen Worten erfaßt und resümiert werden. Kein Text ohne Thema: Es gehört zur Definition von Text grundlegend dazu, daß der Text eine Redeform ist, die *über* etwas spricht. Diese besondere, geradezu definitorisch tragende Bedeutung der Aussage von Texten, die ja auch im übrigen das herbeiführt, was ebenfalls zum Text dazugehört: die Verständlichkeit, führt zu einem anderen Merkmal des Textbegriffs, nämlich zu seiner Kohärenz. Die einzelnen Elemente des Textes – Worte, Sätze – stehen zueinander in einer Beziehung, die durch das gemeinsame Thema charakterisiert ist. Diese Kohärenz kann auf doppelte Weise hergestellt werden, wobei sich in der Praxis beide Modi durchdringen: durch den linear-horizontalen Zusammenhang zwischen Teilen der Sätze, der durch grammatische Verknüpfungen bewirkt wird, und durch den Zusammenhang der ausgedrückten Gedanken, wie er sich in einer einheitlichen Thematik und oft auch durch semantische Isotopien herstellen läßt. Die Bedeutung dieser Bestimmung läßt sich am besten *ex negativo* durch folgenden 'Text' demonstrieren:

> Ich unterrichte seit einigen Jahren Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Leipzig. Die Gebäude der Universität befinden sich im Stadtzentrum, und die Studierenden gehören zum Stadtbild dazu. Im inneren Stadtring trifft man häufig auf Gruppen von Touristen. Sie kommen nicht nur aus Deutschland, sondern auch aus ferneren Ländern. Die japanischen Besucher sind insbesondere an den Bach-Stätten interessiert und besichtigen sie im Schnelldurchlauf, weil man in Japan nur sehr wenig Jahresurlaub bekommt. Auch die Komponisten-Gedenkstätten in Wien erfreuen sich regen Zulaufs seitens der Japaner, und vor einigen Jahren wollte es sich das japanische Kaiserpaar nicht nehmen lassen, im Bonner Beethovenhaus einem Konzert beizuwohnen. Die Sicherheitsvorkehrungen wurden dermaßen lax gehandhabt, daß man leicht eine Waffe hätte einschmuggeln können. Ich ging danach bald zur Tagesordnung über und widmete mich im Beethoven-Archiv dem Studium alter Quellen. Diese hielt ich auf einem Notebook fest, das ich indes bei meiner Abreise aus Bonn auf dem Bahnsteig vergaß. Zum Glück wurde es gefunden, so daß ich meine Arbeit fertigstellen konnte. Das Buch wird bald erscheinen.

Was dieser Text 'sagen', welche 'Botschaft' er übermitteln will, ist nicht einsichtig. Zwar sind die Bezüge zwischen den Sätzen grammatisch deutlich bestimmt, so daß man dem Beispiel mangelnde Textkohärenz gewiß nicht vorwerfen kann. Es fehlt dem Text aber an einer nachvollziehbaren Aussage – nicht im einzelnen, sondern in seiner Gesamtheit. Dieses 'Werk' hat keinen 'Sinn' außer jenem zu demonstrieren, was ein Text eben *nicht* ist. Damit gewinnt er indes auf einer metatextuellen Ebene paradoxerweise seine Aussageintention zurück. Definiert man einen Text durch seine sprachlich-grammatikalische Kohärenz und durch die Nachvollziehbarkeit seiner Aussage, erlangt er damit eine konzeptio-

nelle Geschlossenheit, die er jedoch, im literarischen Sinne verstanden, keineswegs fortdauernd bewahrt. Aus der Sicht der Komparatistik, die Texte in Bezüge zu anderen Sprach- und Literatursystemen einerseits, in außersprachliche und nicht-ästhetische Kontexte andererseits einbettet[46], verliert der Textbegriff eben das an Kohärenz, was er an Offenheit gewinnt. Sein 'Werk'-Charakter steht, zumindest auf einer ersten Ebene der Analyse, durchaus in Frage, und seine Geschlossenheit weicht dem Eindruck einer inneren Brüchigkeit. Um dies zu beschreiben, kann man Literatur als Polysystem verstehen, in das verschiedene Diskurse eingehen.[47] Nicht alle sind für die Komparatistik von Relevanz, sollen aber der Vollständigkeit halber im folgenden angeführt werden. Der einzelne Text, vom dem auszugehen ist, gehört im weiteren, tatsächlich oder virtuell, folgenden Systemen an:

1. dem Gesamtwerk des Autors
2. der Biographie des Autors
3. dem System der Sprache
4. dem System der eigenen Nationalliteratur
5. dem System der Gattungen
6. dem System der Geschichte von Stoffen, Themen und Motiven
7. dem System der Epoche, in der er entstand
8. dem System einer fremden Nationalliteratur (durch seine Übersetzung)
9. dem System einer anderen Kunst
10. dem System kollektiver nationaler Vorstellungen (Imagologie)
11. dem System der Wissenschaften

Im Zusammenhang mit literarischen Texten von Systemen zu sprechen, scheint im Widerspruch zu der Erfahrung zu stehen, daß es in der Literatur keineswegs nur *eine* Deutung von Texten, sondern gleich mehrere gibt. Das hängt nicht zuletzt mit dem fiktionalen Charakter literarischer Texte zusammen, der oben als ein wesentliches (aber nicht als das einzige) Merkmal von 'Literatur' ausgewiesen wurde. Die Literatur ist ein Polysystem[48], das vielerlei Zuordnungen zur Pragmatik, zur 'Realität', erlaubt und als Voraussetzung seiner Wirkung sogar einfordert. Gäbe es nicht für ein und denselben Text vielfache Interpretationen, 'Lektüren', könnte die Literatur nicht immer erneut und unter den verschiedensten historischen Bedingungen ihre Wirkung entfalten. Auch der Erfahrungswert, daß wir bestimmte Texte mehrfach lesen, teilweise in großen Zeitabständen und doch mit immer neuem Gewinn, ist aus der Polyvalenz der literarischen

[46] Dieser Sachverhalt spielt in den Darlegungen von Gajo Peles: „La littérature et les autres systèmes" (In: Zoran Konstantinović, Steven P. Scher u.a. (Hgg.); *Literature and the other arts = Proceedings of the International Comparative Literature Association*, Innsbruck 1981, S. 323-330) die Hauptrolle.
[47] Vgl. Swiggers, P.: „Methodological innovation in the comparative study of literature". In: *Canadian Review of Comparative Literature* 9, 1982, S. 19-26, S. 24 A 15.
[48] Vgl. hierzu Pageaux, Daniel-Henri: *La littérature générale et comparée*, Paris 1994, S. 135 ff.

Texte zu erklären. Und ein weiteres tritt zu dem Literaturverständnis, so wie es bisher dargelegt wurde, hinzu: Die Möglichkeit, ja Notwendigkeit der Interpretation ist ein weiteres, sogar zentrales Konstituens der Literatur. Muß die Einschränkung des Literaturbegriffs auf fiktionale Texte gewichtige literarische Zeugnisse ausschließen, können diese auf dem Wege ihrer Interpretierbarkeit dem Raum des Literarischen eingefügt werden. So kann ein literarischer Text nicht nur durch die Geschlossenheit des eigenen Systems oder durch die Zuordnung zu anderen, ihrerseits geschlossenen Systemen, verstanden werden, sondern auch durch seine virtuellen oder realen 'Lesarten', die sich im Laufe der Geschichte verändern, idealiter aber niemals abreißen. Indem er viele Deutungen ermöglicht, provoziert und erfordert, ist dem literarischen Text eine konzeptionelle Offenheit eigen, die nun ihrerseits genauer zu kennzeichnen ist.

Die Offenheit des Text- und Literaturbegriffs läßt sich im Rückgriff auf die Kommunikationstheorie verdeutlichen. Aus kommunikationsästhetischer Sicht wäre 'Text' zu verstehen als der systematische Ort einer Vielzahl möglicher Lektüren – im Gegensatz zum geschlossenen Werk-Begriff, wie er zum Beispiel in der Philosophie des Idealismus entwickelt wurde. Versteht man Text als Diskurs, so enthält der Terminus bereits jene Dynamik, die in der Lektüre aktualisiert wird. Die Vielzahl möglicher Lektüren betrifft nun in der Komparatistik nicht nur den gegebenen Text, sondern auch solche Texte, die ihm kontextuell angelagert werden können und zu seinem besseren Verständnis auch angelagert werden müssen. Hinter dieser komplizierten Formulierung verbirgt sich die historisch fundierte Erfahrung, daß Texte nicht allein aus sich heraus, durch einen 'intrinsic approach', verstanden werden können, sondern daß sie auf andere Texte rekurrieren. Für die Komparatistik sind dies ihrer Fachdefinition nach entweder Texte aus anderen Sprachen oder solche aus anderen Disziplinen. Man sieht, daß der Textbegriff in komparatistischem Verständnis durchlässig wird für weitere Texte anderer Art und sich solchen Lektüren öffnet, die aus inter- oder multinationaler Perspektive erfolgen und die auch die Wissenschaften und die anderen Künste umfassen.[49]

Teilt die Komparatistik einerseits und grundsätzlich ihren Text- und Literaturbegriff mit den anderen Philologien, setzt sie sich doch andererseits durch eine besondere Akzentuierung von ihren philologischen 'Schwestern' ab. Sie ist weniger auf die immanente Struktur einzelner Texte ausgerichtet als auf die Nahtstellen, die sich im System ergeben. Die Komparatistik hat es nicht nur mit Texten, sondern auch mit deren Kontexten zu tun. Ihr Textbegriff muß deshalb für die anderen, den Kontexten entstammenden Texte durchlässig sein: Ein Text im Sinne der Komparatistik ist immer ein offenes System, in dem sich der Austausch verschiedener Diskurse vollzieht.

[49] Genaueres zu dieser 'Kontextualisierung' unten in Kapitel IV.

4. Komparatistik und Kontextualität: Prolegomena zu einer Theorie literarischer Kontexte

Die bisherigen Überlegungen zusammenfassend und künftige vorausnehmend, ist das kommende Kapitel einer Verbindung gewidmet, die, obgleich grundlegend für die Komparatistik, im Rahmen der Fachdiskussion bisher so gut wie keine Rolle gespielt hat. Wie schon eingangs gesagt, ist der Literaturbegriff der AVL ein besonderer, gleichsam kombinatorischer; er führt dazu, daß Texte nicht nur immanent behandelt, sondern mit anderen Texten in Beziehung gesetzt werden. Was in den Nationalphilologien je nach Fragestellung *auch* geschieht, ist in der Komparatistik die fachkonstituierende Regel. Die Beschäftigung mit Texten im Vergleich beruht auf einer besonderen Art der Kombinatorik, die durch die Möglichkeit des sinnvollen Vergleichens entsteht. Nun setzt ein Vergleich die Notwendigkeit von mindestens zwei Vergleichsgliedern (*comparandum* und *comparatum*) voraus. Am Ursprung jeder verstehenden Lektüre vollzieht sich eine Kombinatorik, die durch die Schriftlichkeit des Textes allererst ermöglicht wird. Jede Lektüre, sofern sie denn, was zu ihrer Definition gehört, verstehende, interpretierende Lektüre ist, vollzieht eine Kontextualisierung. Was das bedeutet, geht aus der unmittelbaren Lektüreerfahrung bereits hervor. Zum Verständnis einer Textpassage wird die vergangene Lektüre anderer Passagen desselben Textes reaktualisiert. Das Ideal einer gelungenen Lektüre, das, wie jedes Ideal, in der Praxis immer nur zu Annäherungswerten führen kann, wäre die permanente Verfügbarkeit des gesamten Textes im Gedächtnis, so daß prinzipiell jede Textpassage den Verstehenshorizont jeder anderen bilden kann. Das heißt konkret: Ohne Erinnerung gibt es keine Lektüre. Die Vorstellung zu lesen, ohne sich an das bereits Gelesene zu erinnern, wäre das Ende der Lektüre als eines interpretierenden, hermeneutischen Akts. Die Erfahrung, daß man in einen längeren Erzähltext, dessen Lektüre man für einige Zeit unterbrach, nur schwer wieder 'hineinkommt' – eine Erfahrung, die oftmals zu dem Schluß führt, am Anfang wieder zu beginnen –, ist allen Lesern vertraut. Selbst bei einem lyrischen Text, der in seiner relativen Kürze leichter überschaubar ist als ein Roman, ist die mentale Präsenz des schon Gelesenen für das Verständnis erforderlich. Bei stärker handlungsorientierten Texten, für die als Beispiel die dramatische Gattung in ihrer traditionellen Ausprägung stehen mag, ist zum Verständnis des Handlungsverlaufs die Kenntnis voraufgehender Szenen erforderlich. Mit fortschreitender Lektüre wird das 'Gepäck' der Erinnerung an bereits Gelesenes immer schwerer, wodurch auch erklärt ist, daß Lesen ein hervorragendes Gedächtnistraining ist. In dem hier beschriebenen Fall einer Lektüre, die andere Passagen desselben Textes gegenwärtig halten muß, spricht die Sprachwissenschaft, die als bisher einzige Disziplin die Kontexte von Texten systematisch erörtert hat, von Ko-Texten.

Für eine Wissenschaft wie die Komparatistik, die mit vielfachen Formen von Kontexten befaßt ist, erweist sich die linguistische Unterscheidung von Kontext und Ko-Text als besonders operabel, obwohl in der Verfahrensweise selbst kein Unterschied besteht: Sowohl Kon-Texte als auch Ko-Texte werden durch einen kombinatorischen mentalen Akt einem gegebenen Text (oder einem Teil von ihm) angelagert, um dessen Verstehen zu ermöglichen. Die fortschreitende und variable Kontextualisierung innerhalb ein und desselben Werkes ist indes nur der einfachste Fall einer verstehenden Lektüre. Auch mentale Reaktualisierungen anderer Texte finden im Verlauf der Lektüre statt – Erinnerungen an schon zuvor gelesene Texte anderer Art und Genese.[50] An dieser Stelle wird deutlich, daß Begriff und Verfahren der Kontextualisierung einen komplexen Vorgang betreffen, der einerseits solche Texte kombiniert, die in einem Verhältnis systematischer Zugehörigkeit zum Ausgangstext stehen, andererseits aber jene, die sozusagen in freier Assoziation mit dem gegebenen Text verbunden werden. Um diese Aussage zu konkretisieren: Wer bei der Lektüre eines Textes diesen mit anderen Werken des Autors kombiniert, mit anderen Werken derselben Gattung oder mit Texten aus derselben Epoche, bringt bei dieser Zuordnung einen systematischen Gesichtspunkt ins Spiel. Nun kann man aber, einen Text lesend, an viele andere Texte denken, die man bereits gelesen hat, und nichts spricht dagegen, daß diese Kenntnisse für das Verständnis des gegebenen Textes hilfreich sind. Allerdings ist auch leicht zu bemerken, daß diese Form assoziativer Verbindung nicht systematisierbar ist und folglich auch nicht konkret in eine wissenschaftliche Textanalyse eingehen kann.

Mit dieser komplexen Lektüreerfahrung, die mehr als einen Text umfaßt, nähern wir uns dem an, was Gegenstand und Aufgabe der Komparatistik ist. Immer dann, wenn die Kontextualisierung gegenüber dem Ausgangstext literarische Werke anderer Sprachen betrifft, kann in einem zunächst elementaren Sinne von einer komparatistischen Lektüre die Rede sein. Ist zum Verständnis eines Textes die Kenntnis anderer Texte fremder Sprachen erforderlich oder auch nur hilfreich, befinden wir uns auf dem Gebiet der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Gegenüber den Kontexten innerhalb eines Werkes oder auch solchen, die derselben Nationalliteratur entnommen sind, basieren die Kontexte einer komparatistischen Lektüre auf einem grundsätzlichen Unterschied: dem der Werke und Literaturen verschiedener Sprachen(n). Die auf diese Weise sich bildenden Kontexte enthalten ein – im besten Falle: produktives – Moment der Fremdheit, konkret: es werden Texte verschiedener Sprachen kombiniert. Diese Fremdheit ('Alterität') muß sich indes nicht nur auf die historisch gewachsene Verschiedenheit der Sprachen und ihrer Literaturen beziehen. Auch unter texttypologi-

[50] Ferner muß bei Überlegungen zur Kontextualisierung von Texten mitbedacht werden, daß sich in der Lektüre nicht nur eine Akualisierung von Texten, sondern auch von Erfahrungen vollzieht.

schem Aspekt ist Fremdheit möglich und für das Textverstehen nicht minder befruchtend: Die Kombination eines literarischen Textes mit Texten aus anderen Disziplinen – der Theologie, Philosophie, Medizin etc. – ist ebenfalls eine Kontextualisierung auf der Basis eines elementaren Unterschieds. Verfolgt ein literarischer Text im Sinne der Belletristik ästhetische Zwecke, so gilt dies nicht für wissenschaftliche Texte. Besteht einerseits die Gemeinsamkeit in der Erscheinungsweise oder der Verfaßtheit als Text – anders gesagt: in der Strategie des Diskurses –, so liegt der Unterschied andererseits auf der Ebene der Schreibintention. Im einen, dem 'literarischen' Fall, hat der Text ästhetische Ansprüche, im anderen Fall dient der Diskurs der Bildung und Verbreitung von Wissen und Erkenntnis. Nun wird man einwenden, daß auch literarische Texte Einsichten und Informationen vermitteln können und daß die Lektüre wissenschaftlicher Texte auf ästhetische Erfahrungen keineswegs verzichten muß; das ist zwar richtig, betrifft aber in beiden Fällen nur einen (durchaus angenehmen und wünschenswerten) Sekundäreffekt, der an dem primären Anliegen der Texte nichts ändert. Es mag im Gegenteil sogar vorkommen, daß dieses durch den Sekundäreffekt noch verstärkt wird: Das ästhetische Vergnügen an literarischen Texten kann sich durch konkrete Schilderungen, zum Beispiel von Orten, durchaus erhöhen, so wie umgekehrt ein systematisch-argumentativer Text leichter zu rezipieren ist, wenn er nicht nur sachlich überzeugt, sondern auch gut geschrieben und angenehm zu lesen ist.[51] Die elementare Fremdheit zwischen Kunst und Wissenschaft, die dem Verhältnis von Text und Kontext eignet, bleibt von solchen Differenzierungen und Durchlässigkeiten unberührt.

Ein weiterer Kontext, der für die Komparatistik konstitutiv ist, betrifft das Verhältnis der Künste und, im weiteren, der neuen Medien zur Literatur. Es muß kaum eigens ausgeführt werden, daß sich die Literatur in vielfacher Hinsicht mit den anderen Künsten berührt – nicht nur, indem sie Musik und Musiker, Malerei und Maler thematisiert, sondern auch dadurch, daß sie sich medial, in ihren Ausdrucks- und Darstellungsformen, den anderen Künsten annähert. Das 'Tableau' im Drama und im Roman – ein Verfahren, das die Handlung fast plakativ und mit dem Ziel unmittelbarer, anrührender Wirkung stillstellt[52] – ist hierfür ebenso ein Beispiel wie die 'musikalische' Komposition von Huxleys *Point counter point* oder T.S. Eliots *Four Quartets*. Gegenüber den bisher betrachteten Kontexten ist allerdings auf einen grundsätzlichen Unterschied hinzuweisen: Literatur fremder Sprache ist ebenso 'Text' und 'Diskurs' wie das Schrifttum der Wissenschaften; die 'anderen' Künste aber produzieren 'Texte' nur in einem sehr weiten Sinne, der nun wiederum die Systematik im Gebrauch des Textbegriffs

[51] Ein Beispiel für einen solchen Text enthält das Kapitel „Literatur und Wissenschaften", unten S. 207.

[52] Vgl. hierzu Vf.: *Brennpunkt der Welt. Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Parisliteratur 1780-1830*, Berlin 1991.

aufzuweichen droht. 'Texte' wären sie nur insofern, als sie ein geordnetes, interpretativ nachvollziehbares System von Zeichen bilden; diese aber gehören *nicht* einer natürlichen Sprache an. Mit dem Begriff sprachlicher Texte freilich teilt dieser Textbegriff die Vorstellung von einem systematisierten Zeichengebrauch: Zwischen den einzelnen Zeichen entsteht durch eine spezifische und bedeutungsträchtige Anordnung jenes 'Gewebe', das nicht nur etymologisch den Textbegriff konstituiert. Die einzelnen Zeichen sind zwar in den anderen Künsten nicht sprachlicher Art; ihre Komposition aber ist, ganz ähnlich wie in einer natürlichen Sprache, sinnsetzend.

Es mag bei der Betrachtung von Komparatistik und Kontextualität der Eindruck entstanden sein, daß wiederum zwei 'fremde' Termini verwendet werden, ohne daß damit Vertrautheit zu gewinnen wäre.[53] Tatsächlich bedarf die Verwendung des Kontextbegriffes in systematischer Hinsicht eines kurzen Kommentars, nicht zuletzt deshalb, weil 'Kontext' bereits von einer anderen Disziplin, der Linguistik, wissenschaftlich bestimmt wurde.

'Kontext', ein Begriff der Umgangssprache, wurde erstmals im Rahmen der Pragmalinguistik zu einem wissenschaftlichen Terminus.[54] In einer gegebenen Kommunikationssituation (gemäß der Ausrichtung der Linguistik ist hiermit primär eine mündliche Äußerung gemeint) bezeichnet 'Kontext' die Totalität all jener Äußerungsformen, die jenseits der semantisch entfalteten Sachlage zu deren Verständnis beitragen; man kann hier von einer primären und einer sekundären Semantisierung sprechen. Wird der Text als ein 'focal (linguistic) event' verstanden, so meint 'Kontext' jenes Bündel zusätzlicher Informationen, die sich aus Wortwahl, Intonation, Gestik beim Sprechen, vorscheinender persönlicher Einstellung, Stilebene, Höflichkeitsformeln etc. ergeben. So bedeutet der Text – auch im unmittelbaren deiktischen Sinne – mehr, als er sagt, und jener 'Mehrwert' an Information wird als 'Kontext' bezeichnet. Der Kontextbegriff eignet sich auch für solche Aktionsräume der Kommunikation, die nicht sprachlicher Natur sind. Nach pragmalinguistischem Verständnis sind durchaus nicht alle 'Kontexte' 'Texte': Gestik und Intonation beim Sprechen haben zwar semiotischen Charakter, können aber, da sie nicht mit sprachlichen Zeichen operieren,

[53] Frye, Northrop: „Literature as Context: Milton's *Lycidas*." In: *Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association at the University of North Carolina* (1958). ed. by Werner P. Friedrich, University of North Carolina Press 1959, S. 44-55. Mit Kontext ist hier die literarische Tradition gemeint, in die der Text eingebunden ist; eine Konzeptualisierung von 'Kontext' erfolgt nicht.

[54] Der Begriff wurde in wissenschaftlicher Hinsicht erstmals 1975 von Jenny und John Gumperz geprägt. Die folgende Darstellung nimmt Bezug auf: Peter Auer: „Art. 'Context and Contextualisation'." In: *Handbook of Pragmatics*, Amsterdam/Philadelphia 1995.

nicht unmittelbar als Texte angesehen werden. So vermag, was selbst nicht textueller Natur ist, das Verstehen von Texten zu steuern. Über diesen Kontextbegriff wären auch die 'lebensweltlichen Kontexte', die in der Systemtheorie[55] und in Bourdieus Theorie des literarischen Feldes[56] eine so bedeutende Rolle spielen, in die Theoriebildung von Text, Ko-Text und Kontext theoretisch und methodisch einzubeziehen.

Die Unterscheidung von Text und Kontext ist eine Funktion der Perspektive: Die Frage, was als Text, was als Kontext verstanden wird, kann nur durch den jeweils aktualisierten Blickpunkt, der seinerseits ein Spezialfall aus einer unendlichen Fülle möglicher Blickwinkel ist, entschieden werden. Um den hermeneutischen Charakter dieser Unterscheidung zu markieren, wurde die Text-Kontext Relation auch als Beziehung von 'figure' (='Text') und 'ground' (='Kontext') erfaßt; ebenso wurde Husserls 'Sinnhorizont' anstelle von 'ground' vorgeschlagen. 'Figure' ist klar definiert und präzise umgrenzt, während 'ground' als problematisch, amorph und instabil erscheint. Der Aufweis *eines* Kontexts bringt, da auch dieser selbst kontextualisiert ist, weitere Kontexte hervor, so daß sich der Text in prinzipiell unendlicher Brechung perspektiviert.

Für die Literaturwissenschaft, die sich bisher noch kaum mit der Frage befaßt hat, ob nicht die linguistische Kontextforschung auch für die Analyse von Texten nutzbar gemacht werden könnte[57], ergeben sich aus der oben skizzierten Position Perspektiven, die zunächst 1. den Lese- und Rezeptionsvorgang, 2. aber nicht minder die Gattungs- ('Textsorten'-) Typologie in texttheoretischer Sicht und 3. vor allem

[55] Der theoretische Ansatz der Systemtheorie, der aus den mathematisch-naturwissenschaftlichen Disziplinen stammt, liegt in dem Bestreben, die Wissenschaften zu vereinheitlichen. In speziell literaturwissenschaftlicher Hinsicht ist die Systemtheorie bemüht, die Zusammenhänge zwischen der Literatur und den anderen kulturellen Systemen zu erarbeiten. Ausgehend von Niklas Luhmanns Systemtheorie wird das Sozialsystem 'Literatur' zumeist als Zusammenhang von autopoetisch auf sich selbst bezogenen Kommunikationsformen verstanden. In dem Bestreben, die Literatur in größere kulturelle, kommunikative und symbolische Kontexte einzubeziehen, ist die Systemtheorie sowohl mit Bourdieus Konzeption des literarischen Feldes (s. die folgende Anmerkung) als auch mit Foucaults Vorstellung von einer Polyphonie der Diskurse verwandt.

[56] Bourdieus Begriff des literarischen Feldes zielt darauf, den Gesellschaftsbegriff zu differenzieren und die Rolle der Literatur im sozialen Kontext zu bestimmen. Das literarische Feld steht als ein relativ autonomes den anderen Feldern, dem der Ökonomie, Politik etc. gegenüber. Dieser Ansatz erlaubt u.a., auch die Bedingungen der Literaturproduktion als 'symbolische Werte' in die Analyse von Texten einzubeziehen. Vgl. Bourdieu, Pierre: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992.

[57] Vgl. aber: Fohrmann, Jürgen: „Textzugänge. Über Text und Kontext." In: *Scientia poetica* 1, 1997, S. 207-223. Diese Überlegungen sind theoretisch unzureichend. Die Arbeit von Plumpe, Gerhard; Werber, Niels (Hgg.): *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontexturalen Literaturwissenschaft*, Opladen 1995 verfolgt keinen linguistischen, sondern einen systemtheoretischen Ansatz.

die 'Einbettung' von Texten in größere, von weiteren Texten konstituierte Zusammenhänge betreffen.

Der Vorgang des Lesens kann verstanden werden als die Bildung und Aktualisierung von Ko- und Kon-Texten, wobei Ko-Text, wie schon oben ausgeführt, ein dem Moment der Lektüre angelagerter Ausschnitt aus dem Text selbst, Kon-Text jenen Text meint, der zum Verständnis des gegebenen Textes aus einem anderen Text extrapoliert werden muß. Der Ko-Text ist somit dem Text immanent, der Kon-Text ihm transzendent. Jeder Leseprozeß basiert auf der Synopsis des momentan gegebenen Textausschnittes mit einer Auswahl aus jenen Textpassagen, die bereits vorkamen und die als Ko-Texte das Verständnis des aktuellen Ausschnitts steuern und ermöglichen; größere Komplexität gewinnt der beschriebene Vorgang im Horizont einer zweiten oder mehrfachen Lektüre. Da es sich hierbei um Elemente desselben Textes handelt, wird, entsprechend der Terminologie der Linguistik, vorgeschlagen, von Ko-Texten zu sprechen. Diese Unterscheidung macht deutlich, daß bestimmte, 'höhere' Formen des Textverständnisses an die Schriftlichkeit gebunden sind: Kein Verstehen ohne Erinnerung, die, gestützt auf die Verfügbarkeit des Textes als Schrift, prinzipiell alle Elemente eines Textes mit allen anderen kombinieren kann. Ausgehend von dieser literarischen Ko-Textualität, läßt sich die Kontextbildung dadurch kennzeichnen, daß bestimmte Elemente des Textes, der, sofern er literarisch ist, ohnehin als eine komplexe Einheit verstanden werden muß, sich der festen Struktur der 'figura' entziehen und mit anderen Textarten in Beziehung treten. Dieser Vorgang ist für eine Untersuchung des Verhältnisses von Literatur und anderen Formen sprachlicher Äußerung von elementarer Bedeutung. Was als Ko-Text nur bedingt brauchbar ist und sozusagen nicht bruchlos in das Textverständnis eingeht, wird zum Kontext und kann erst nach dem Durchgang durch ein anderes System von Texten (Diskursen) wieder als Ko-Text verwendet werden – dann nämlich, wenn sich die Funktion dieser 'fremden' Elemente für den Basistext ('figure') erwiesen hat. An dieser Stelle zeichnet sich die immense texttheoretische Bedeutung der systematischen Differenz von Ko- und Kontext ab. Die in die Jahre gekommene Diskussion um Textsorten und Gattungen kann neues Gewicht erhalten, wenn eine Theorie der Kontextbildung die Eindimensionalität von Texttheorie einerseits und Kommunikationstheorie andererseits überwinden hilft, indem die Strukturen des Textes und die Bedingungen der Kommunikation im Modell von Text und Kontext beschreibbar werden. Das Verhältnis von Ko-Text und Kontext läßt sich im Schema von Analogie und Differenz erfassen: der Ko-Text ist stimmig an den Text anschließbar, der Kontext hingegen nicht unmittelbar und muß daher im 'Kontext' anderer Diskurse entschlüsselt werden.

Aus den vorhergehenden Überlegungen mag noch nicht hinreichend deutlich geworden sein, welche Funktion der Kontextbegriff für die Komparatistik erfüllen und welchen Gewinn er für unser Fach erbringen kann. Das Lesen – so der Grundgedanke – erfolgt relational; es setzt einen Teil eines Textes mit anderen Teilen dessel-

ben Textes in Beziehung. Werden Texte anderer Sprachen, anderer systematischer Verfaßtheit (etwa der Wissenschaften) oder Sinnsysteme, die mit nicht-sprachlichen Zeichen arbeiten (die anderen Künste), dem Ausgangstext zugeordnet, haben wir es mit einer komparatistischen Lektüre zu tun. Die Verwendung des Kontextbegriffs zur fachspezifischen Bestimmung hat den Vorteil einer ohne ihn kaum zu erreichenden Systematik. Ein erster Zugang zum Fach AVL könnte nämlich den Eindruck erwecken, hier werde, durch die Vielzahl seiner fachlichen Perspektiven, einem nur im besten Falle produktiven Durcheinander das Wort geredet. Die Komparatistik vergleicht Literaturen verschiedener Sprachen, Literatur und Wissenschaften, Literatur und die anderen Künste. Sollte es wirklich in diesem triadisch aufgefächerten und inhaltlich divergenten Aufgabenfeld keine Markierungen geben? Die Komparatistik vergleicht, was den Vergleich überhaupt erst fruchtbar macht: das Verschiedene; sie fügt es zusammen unter dem übergreifenden Aspekt der Kontextualisierung. Zu einem jeweils gegebenen, ausgewählten Text (*comparandum*) werden andere Texte vergleichend in Beziehung gesetzt (als *comparata*) und unter einem bestimmten Gesichtspunkt (*tertium comparationis*) miteinander verglichen. Dabei bildet das eine (*comparandum*) den Kontext für das jeweils andere (*comparatum*), so daß die 'Rollen' von Text und Kontext sich je nach Perspektive verändern können. Schließlich und nach dem Durchgang durch die verschiedenen Schritte des Vergleichens entsteht, die Kontextualisierung je nach Perspektive vollendend oder überschreitend, ein Textcorpus mit charakteristischen Ähnlichkeiten und Unterschieden. Da Text und Kontext in der Komparatistik durch Fremdheit und durch gleichsam innere 'Entfernung' in relativ großer Distanz zueinander stehen, sind auch die Erkenntnisse, die sich auf der Ebene des Textcorpus für den Komparatisten ergeben, umfassender und allgemeiner als jene, welche die sogenannten 'Nationalphilologien' gewinnen können.

Der Vergleich ist nur ein Mittel, ein Arbeitsinstrument, eine Methode, die auch in anderen Wissenschaften Anwendung findet. 'Komparatistisch' wird der Vergleich erst dann, wenn er sich auf Texte und Kontexte im Wechselverhältnis von Analogie und Differenz richtet und aus der internen Fremdheit seines Materials Ergebnisse ableitet, die, dem Vergleich geschuldet, immer auch auf ein Allgemeines abzielen. Das Geflecht von Texten, Text-*Corpus* auf einer höheren Ebene, das aus der kontextualisierenden Verbindung von Texten entsteht, ermöglicht eine Synopse, aus der die ästhetische Besonderheit der Literatur nicht minder hervorgeht als deren Verflechtung mit anderen Ausdrucksformen kultureller Kompetenz. Literatur ist in der Komparatistik kein isoliertes Phänomen, im Gegenteil; sie offenbart trotzdem, komparatistisch kontextualisiert, ihre Eigenart. Es ist ein Erfahrungswert, daß der Vergleich, egal, wo er praktiziert wird, Analogien *und* Unterschiede erkennen läßt; ganz ähnlich ist das Verhältnis vom Text zu seinen Kontexten. Wenn der Vergleich in Richtung auf größere Synthesen überschritten wird, findet das einzelne literarische Werk seinen Ort in einem umfassenderen Kontext.

II. Konturen der Komparatistik

1. Fragen nach dem Fachverständnis

a) Komparatistik als Vergleich der Literaturen

Mit kaum einer Frage sind die Lehrenden und Lernenden des Faches AVL innerhalb und außerhalb der Universität so häufig konfrontiert wie mit jener scheinbar einfachsten und doch zugleich schwierigsten: Was ist AVL? Leicht gestellt und schwer zu beantworten, ist die Frage nach der Definition des Faches gleichwohl nicht zu umgehen. Zunächst scheint die Antwort sogar einfach zu sein: Dieses Fach ist eine Literaturwissenschaft und vergleicht. Ob damit das Problem schon gelöst ist, bleibt freilich zweifelhaft, denn weitere Fragen schließen sich fast zwangsläufig an: Was vergleicht die Komparatistik? Auf welche Weise vergleicht sie und zu welchem Zweck? Da schon in der Benennung des Faches von 'Literatur' die Rede ist, wäre zu folgern, daß die AVL Literaturen miteinander vergleicht; und in der Tat ist der Vergleich von Literaturen verschiedener Sprachen und Kulturkreise das vornehmste Anliegen des Faches seit seiner Entstehung. Paul Van Tieghem, der 1931 die erste Einführung in die Komparatistik vorlegte, sah den Gegenstandsbereich der AVL darin, Werke verschiedener Literaturen in ihren wechselseitigen Beziehungen zu untersuchen: „L'objet de la littérature comparée [...] est essentiellement d'étudier les œuvres des diverses littératures dans leurs rapports les unes avec les autres."[58] Der Vergleich von Literaturen verschiedener Sprachen findet seine kompetentesten Fürsprecher in den historischen Sachverhalten selbst. So lange es Literatur gibt, so lange gibt es auch den Austausch zwischen den Literaturen; unter diesem Aspekt ist es sogar verwunderlich, daß die AVL nicht etwa die älteste, sondern die jüngste der Philologien ist.[59] Angesichts ihres Gegenstandbereiches ist sie aber im Vergleich zu den Einzelphilologien eine der schwierigsten. Denn es wäre für diejenigen, die sich lehrend, forschend oder lernend mit der AVL beschäftigen, wünschenswert, alle Literatursprachen dieser Welt zu beherrschen und die Geschichte ihrer Literaturen zu kennen; aber wie so oft kollidiert auch hier das Ideal mit der Wirklichkeit. Doch geht es bei der Frage nach dem grundlegenden Fachverständnis nicht darum, ob die Definition des Faches sozusagen konkret einlösbar ist; stattdessen muß von einer Definition erwartet werden, daß sie alle nur denkbaren Einzelfälle umfaßt und nicht von vornherein Einschränkungen erläßt. Die AVL vergleicht grundsätzlich alle Literaturen verschiedener Sprachen miteinander und nimmt keine nationalen oder historischen Ausgrenzungen vor. Bedingt durch ihre Ent-

[58] Van Tieghem, Paul: *La littérature comparée*, Paris 1931, S. 57.

[59] Zur Begründung vgl. das nächste Kapitel.

stehung im Frankreich des 19. Jahrhunderts, blieb die Komparatistik lange Zeit *de facto* auf den Vergleich der europäischen Literaturen beschränkt. Wie Jan C. Brandt Corstius darlegt, war dabei die Einheit der europäischen Literaturen der bedingende Faktor:

> Western literature forms a historical community of national literatures, which manifests itself in each of them. [...] Literary movements and literary criticism also document this basic unity of Western Literature.[60]

Die historische Einheit der westlichen Literatur, die sich in jeder der einzelnen Nationalliteraturen manifestiert, bildet das Hauptargument für die 'eurozentrische' Komparatistik. Solche 'rapports de fait', schon seit Beginn des Faches seine Basis, erleichtern den Vergleich, da sie ihn durch die Literaturgeschichte selbst gleichsam absichern. Gibt es somit einerseits gute Gründe für eine 'europäische' AVL, muß man auf der anderen Seite und mit mindestens ebenso guten Gründen konzedieren, daß der Raum der Literatur nicht auf Europa beschränkt ist. René Etiemble kann als derjenige Komparatist gelten, der zuerst und mit Vehemenz eine weltweite komparatistische Perspektive forderte und sich der historisch bedingten eurozentrischen Ausrichtung des Faches widersetzte. Sein Buch *Comparaison n'est pas raison*[61] ist eine Streitschrift für eine interkulturelle Komparatistik, die – aus der Sicht des Autors: endlich! – ihre Konzentration auf die Literaturen Europas überwinden müsse. Dagegen sind zwar praktische Einwände möglich (wer kann sich schon rühmen, auch nur die wichtigsten Literatursprachen der Welt zu beherrschen?), grundsätzliche hingegen nicht. Da die Komparatistik eine Literaturwissenschaft ist, muß die Literatur im Zentrum ihres Interesses stehen, ja dieses insgesamt ausmachen; woher die Literatur stammt, in welcher Sprache sie verfaßt ist, spielt in dem Augenblick keine Rolle mehr, wo sich im Vergleich signifikante Analogien oder Parallelen, aber auch für das Verständnis des einzelnen Textes wesentliche Differenzen auftun. Im Unterschied zu den Einzelphilologien befaßt sich die AVL mit Literaturen im internationalen Vergleich und in grenzüberschreitender Perspektive: Die Nationen können über die ganze Welt verteilt, die Grenzen überall auf der Erde gezogen sein. Obgleich Etiemble den Aktionsraum der Komparatistik mondial definiert – wogegen es keine zugkräftigen Argumente, sondern nur pragmatische Einwände gibt –, hält auch er an dem innerliterarischen Vergleich fest. Der Literaturvergleich, der das Fach als einen Teilbereich der vergleichenden Literaturgeschichte versteht, findet im Rahmen des Fachverständnisses weltweite Akzeptanz. Noch

[60] Brandt Corstius, zitiert bei Clements, Robert J.: *Comparative Literature as Academic Discipline. A Statement of Principles, Praxis, Standards*, New York 1978, S. 5 f.
[61] Etiemble, René: *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris 1963.

im Jahre 1965 vertritt Jean-Marie Carré eine ähnliche Auffassung wie Van Tieghem 1931:

> La littérature comparée est une branche de l'histoire littéraire: elle est l'étude des relations spirituelles internationales, des rapports de fait qui ont existé entre Byron et Pouchkine, Goethe et Carlyle, Walter Scott et Vigny, entre les œuvres, les inspirations, voire les vies d'écrivains appartenant à plusieurs littératures.[62]

Die Komparatistik ist somit Carré zufolge ein Zweig der vergleichenden Literaturgeschichte; sie umfaßt die Erforschung der internationalen geistigen Beziehungen und der konkreten Verbindungen ('rapports de fait') zwischen Autoren verschiedener Sprachen. Diese 'rapports de fait' stützen sich – neben den literarischen Texten selbst – auf alle Arten von Quellen: Briefe, Tagebücher, Zeugnisse von Zeitgenossen etc. So verstanden, steht die Komparatistik auf einem festen historischen Fundament. Sie erarbeitet vergleichend, was die Autoren verschiedener Länder und Sprachen miteinander verbindet, und untersucht deren internationale Verflechtungen, sofern sich diese aufgrund der Quellenlage zweifelsfrei nachweisen lassen. Die AVL ist damit zwar keine exakte, aber immerhin eine historische Wissenschaft, die sich auf das Quellenstudium konzentriert und die Beziehungen zwischen den Autoren und Werken, den Gattungen und Themen anhand der vorhandenen geschichtlichen Dokumente untersucht. Auch wenn in neuerer Zeit diese nicht selten als positivistisch gescholtene Arbeitsweise in Frage gestellt wird, ist doch der Literaturvergleich über Sprach- und Ländergrenzen hinweg eine allseits anerkannte Aufgabe des Faches, und es ist nicht verwunderlich, daß sich viele Forscher dieser Sicht des Faches anschließen; Guyard zum Beispiel schreibt:

> Comparative literature is the history of international literary relations. The comparatist stands at the frontiers, linguistic or national, and surveys the exchanges of themes, ideas, books, or feelings between two or several literatures. His working method will adapt itself to the diversity of researches. A certain equipment is indispensable to him. He must be informed of the literatures of several countries. He must read several languages. He must know where to find the indispensable bibliographies.[63]

Indem Guyard zugleich auf die für den Komparatisten notwendigen Kenntnisse hinweist, unterstreicht er den konkret-pragmatischen Hintergrund, der diese Sicht des Faches bedingt. Der Komparatist fungiert hier als 'Grenzposten', der den Austausch der Literaturen beobachtet, seine Beobachtungen aber nur dann nutz-

[62] Carré, Jean-Marie: „Une préface à la littérature comparée." In: *YCGL* 1, 1965, S. 8-9.
[63] Zitiert in: Clements, a.a.O. S. 5.

bar machen kann, wenn er über bestimmte Fähigkeiten verfügt, die Literaturgeschichte(n) und die Sprachbeherrschung betreffend. Die deutsche Komparatistik hat sich großenteils dieser interliterarischen Sicht angeschlossen. Insbesondere Horst Rüdiger vertritt ein Fachverständnis, das darauf abzielt, durch die 'Vergleichende Literaturwissenschaft', den Vergleich der Nationalliteraturen, die Eigenart und Besonderheit der Literatur generell im Sinne der 'Allgemeinen Literaturwissenschaft' hervortreten zu lassen. Zoran Konstantinović referiert die Position Rüdigers wie folgt:

> Demzufolge ist die Komparatistik weder eine literaturwissenschaftliche Superdisziplin noch ein Ersatz für ein 'Studium universale', das eine gedrängte Übersicht über die großen Werke der Weltliteratur zu geben versucht. Sie soll vergleichend kleinere und größere literarische Formen und Elemente untersuchen. Denn während die Sprachen die Literatur in Literaturen aufspalten, verbinden die literarischen Elemente und Formen die Literaturen zur Literatur, sodaß die Vergleichende Literaturwissenschaft in diesem Falle der Allgemeinen Literaturwissenschaft nahe steht, oder auch mit ihr identisch sein kann. Da aber diese Elemente historisch unter bestimmten gesellschaftlichen Voraussetzungen entstanden sind und sich entwickelt haben, kann es keine Komparatistik ohne vergleichende Literaturgeschichte geben, und darin unterscheidet sich die Vergleichende Literaturwissenschaft von der Allgemeinen Literaturwissenschaft.[64]

Nun heißt das Fach, in Deutschland wie in anderen Staaten, „Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft" (oder: „Comparative and general literature", „Littérature générale et comparée"). Als 'Komparatistik' tituliert, umfaßt das Fach in einem Namen beides, den 'allgemeinen' Aspekt und den 'vergleichenden'. Auch wenn es inzwischen einen internationalen Konsens über die Bezeichnung des Faches gibt, stellt sich die Frage nach dem Unterschied von 'allgemeiner' und 'vergleichender' Literaturwissenschaft. Es herrscht Einigkeit darüber, daß Allgemeine Literaturwissenschaft ohne Vergleichende Literaturwissenschaft leer und umgekehrt Vergleichende ohne Allgemeine Literaturwissenschaft blind ist. Hat man es beim Vergleich der Literaturen mit Einzelfragen zu tun, ist dementsprechend die Beschäftigung mit allgemeiner Literaturwissenschaft auf die Synthese und auf das Erkennen des über die Epochen, Schulen und Gattungen hinaus Wirksamen ausgerichtet. Konkret: Man wird bei einem Vergleich sehr wahrscheinlich auf allgemeine Fragestellungen, die Themen, Gattungen oder Epochen betreffend, stoßen und damit die vergleichende Literaturwissenschaft der allgemeinen annähern; umgekehrt aber sind Aussagen über diese größeren Zusammenhänge nur möglich durch den Vergleich der Einzelerscheinungen. Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft verhalten sich zueinander wie zwei Seiten derselben Medaille.

[64] Konstantinović, Zoran: *Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblick*, Bern usw. 1988, S. 60.

Ist der Vergleich die Basis, wenn auch nicht das alleinige Ziel der Allgemeinen Literaturwissenschaft, so ergibt sich in der konkreten Arbeit, der es um den Aufweis größerer Zusammenhänge und, wenn möglich, allgemeiner Gesetzmäßigkeiten geht, eine Relativierung des Vergleichs. Die Werke, denen solche generellen Einsichten entnommen werden sollen, sind Teile einer Zusammenschau des Vielfältigen, dessen implizite Verwandtschaften erst noch aufgewiesen werden müssen. Gegenstand der Allgemeinen Literaturwissenschaft ist die Suche nach Analogien, aus deren Synopse eine Synthese entstehen soll.[65] In dieser Absicht rückt der konkrete und historisch ausgerichtete Vergleich einzelner Werke und Autoren, der am Ursprung der Vergleichenden Literaturwissenschaft stand, zugunsten größerer Zusammenhänge in den Hintergrund. Diese sind allerdings auch durch den Vergleich bestimmt, denn erst die Ähnlichkeiten der Einzelerscheinungen führen dazu, daß allgemeine Synthesen überhaupt erstellt werden können. Der Ausdruck „allgemeine Literaturwissenschaft" taucht schon 1817 auf, zu einer Zeit also, die auch die ersten Belege für „littérature comparée" bereithält, in dem „Cours analytique de littérature générale" von Népomucène Lemercier. Das sei, so Brunel im *Précis de littérature comparée*, kein sehr vielversprechender Anfang, „car une réputation d'académisme assez peu flatteuse" sei mit dem Namen Lemercier verbunden.[66] In ihren Anfangszeiten war die Vergleichende Literaturwissenschaft historisch ausgerichtet und um die Grundlegung des Vergleichens bemüht, so daß Überlegungen zur Unterscheidung von Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft zunächst gar nicht angestellt wurden. Den Anfang der Diskussion und auch die Einsicht in die spezifische Problemstellung dieser Unterscheidung markiert Van Tieghem. Er versteht unter 'littérature générale' die Untersuchung von Strömungen und literarischen Erscheinungen, die nationale Grenzen überschreiten; unter 'littérature comparée' die Untersuchung der Beziehungen zwischen zwei oder mehreren Literaturen. Der Gesichtspunkt der Grenzüberschreitung wird von Sayce aufgegriffen und in eine Definition eingebracht, die durch Präzision überzeugt; er definiert 'general literature' als „the study of literature without regard to linguistic frontiers"; 'comparative literature' hingegen ist „the study of national literatures in relation to each other."[67]

[65] Hierzu: Paul Van Tieghem: „La synthèse en histoire littéraire: littérature comparée et littérature générale." In: *Revue de synthèse historique* 31, 1921, S. 1-27.

[66] Brunel, Pierre: „Introduction". In: Brunel, Pierre; Yves Chevrel (eds.): *Précis de littérature comparée*, a.a.O., S. 11-27, hier S. 18.

[67] Sayce, R.A.: „Comparative Literature". In: *YCGL* 15, 1966, S. 63-65, hier S. 63. Es sei einsichtig, so Brunel, daß die Allgemeine Literaturwissenschaft auf den Ergebnissen der Vergleichenden basiere (a.a.O.); trotzdem aber seien Studien zur Allgemeinen Lite-

Die Konzeption der Allgemeinen Literaturwissenschaft beruht darauf, daß es, wie Edgar Quinet 1838 schrieb, ein „vaste Panthéon" gebe, „où seront admises toutes les formes du beau."[68] Paul Van Tieghem, von dem die Unterscheidung von 'littérature comparée' und 'littérature générale' stammt, verweist auf die Veranstaltung von Abel François Villemain im Jahre 1828 – die zugleich als Beginn der akademischen Disziplin gilt[69] –: die „Untersuchung des Einflusses des französischen Geistes auf die Literatur und die Meinungen von ganz Europa". Im Durchgang durch die vergleichende Literaturwissenschaft erreiche Villemain hier Positionen der allgemeinen Literaturwissenschaft („littérature générale").[70] Dasselbe gelte für Philarète Chasles, der 1832 geschrieben habe: „L'histoire de la propagation des idées sera désormais le point capital de toutes les recherches littéraires."[71] Van Tieghem weist der Vergleichenden Literaturwissenschaft, genauer: der „histoire littéraire comparative ou littérature comparée" die Aufgabe zu, die Kontaktpunkte zwischen den parallelen Serien der verschiedenen Literaturen aufzuzeigen[72], wozu vor allem das Studium der fremden Quellen, der 'Thematologie' und der Wirkung von Werken, Autoren und Schulen im anderen Land gehört. Weiter stellt er fest, daß außerdem Synthesen erforderlich seien, die über diese Einzelfragen hinausreichten. Diese Rolle kann Van Tieghem zufolge die Häufung von Einflußstudien zum Beispiel nicht übernehmen, denn sie führt nur zu einer Serie von Arbeiten über Cervantes in Frankreich, in Italien, in England, in Deutschland; daraus aber ergebe sich noch kein „Cervantes in Europa". „(I)l convient de placer" schreibt Van Tieghem, „à côté des histoires littéraires particulières, une étude des faits communs à diverses littératures."[73] Und man ahnt, daß diese Branche der Komparatistik den Namen 'littérature générale' erhalten wird: „On peut appeler *histoire générale de la littérature*, ou plus brièvement *littérature générale*, un ordre de recherches conçues sur ce plan et poursuivies dans cet esprit."[74] Man sieht, daß die 'Allgemeine Literaturwissenschaft' ebenso eine Verkürzung von 'allgemeiner Geschichte der Literatur' ist, wie schon die 'Vergleichende Literaturwissenschaft' nur die kürzere Variante der Bezeichnung 'histoire littéraire comparative' war. Die Beschäftigung mit der Literatur müsse die umfassenden Darstellungen aus dem Bereich

raturwissenschaft eher solche der Analogie, der Koinzidenz und der Ähnlichkeit und die der Vergleichenden Literaturwissenschaft solche der Differenz.

68 Quinet, Edgar: „De l'unité des littératures modernes". In: *Revue des Deux mondes* NF 8, 1838, S. 318-325.

69 Vgl. unten Kap. „Fachgeschichte".

70 Van Tieghem, Paul: „La synthèse en histoire littéraire", a.a.O., S. 13.

71 Zit. ebd.

72 Vgl. ebd. S. 5.

73 Ebd., S. 11.

74 Ebd.

der Wissenschaften, die freilich nicht mit den Unterschieden der Sprachen zu kämpfen hätten wie eine Vergleichende Literaturwissenschaft, auch für ihre Disziplin verwirklichen, denn nur damit erreiche die Allgemeine Literaturwissenschaft ihr Ziel, die Ideengeschichte.

Für Van Tieghem, der neben der Vergleichenden Literaturwissenschaft eine Allgemeine Literaturwissenschaft konzipiert, sind Aufweis und Behandlung bloß binärer Relationen vom Typ 'Goethe in Frankreich' fortan nur ein Teilgebiet der Komparatistik; größeres Interesse, auch im Zusammenhang mit den Synthesen der anderen Wissenschaften, denen sich die neue Disziplin offenbar annähern soll, erfährt die allgemeine Literaturwissenschaft. Es folgt aus dem Ansatz der Studie, die den Unterschied zwischen Vergleichender und Allgemeiner Literaturwissenschaft aufzuweisen sucht, daß der Autor nicht nach den Berührungspunkten zwischen diesen beiden Teildisziplinen fragt. Jedenfalls vollzieht sich mit der Allgemeinen Literaturwissenschaft nicht eine nur quantitative Erweiterung der Vergleichenden, sondern diese krönende Disziplin ist etwas qualitativ und in seiner Reichweite anderes als die 'littérature comparée'. Nachdem die Differenz von 'littérature comparée' und 'littérature générale' an ihrem Ursprung aufgewiesen wurde, fehlt noch eine griffige Formulierung zu ihrer Bezeichnung. Die wohl klarste Unterscheidung zwischen Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft stammt von Simon Jeune. Während die Vergleichende Literaturwissenschaft sich hauptsächlich mit dem Vergleichen zwischen Autoren und Werken verschiedener Sprachen und mit den internationalen Einflüssen beschäftigt, erhebe sich, so Jeune, die Allgemeine Literaturwissenschaft über diese Nationengrenzen hinaus und erarbeite Synthesen:

> [...] la littérature comparée étudie essentiellement les influences entre auteurs ou entre littératures de nations différentes, ainsi que la propagation de ces influences. [...] La littérature générale, au contraire, s'élève au-dessus des frontières et du point de vue national. Elle élabore des synthèses. Son point de départ n'est pas un auteur ou un pays, mais un élément en lui-même international: un thème ou un type, un genre littéraire, un mouvement.[75]

Für die weitere Bestimmung des Unterschiedes greift Jeune zum Mittel des Vergleichs und sogar der Metapher. Die Vergleichende Literaturwissenschaft webe eine Art Spinnennetz zwischen den Autoren und Werken verschiedener Nationen und sei den literarischen Verflechtungen gewidmet; die Allgemeine Literaturwissenschaft hingegen werfe einen 'Schleier' über die Werke und erbaue eine großräumige Kuppel über den nationalen Literaturen:

75 Simon Jeune: *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation*, Paris 1968, S. 39.

> Tandis que la littérature comparée tisse une sorte de toile d'araignée entre les auteurs des diverses littératures: le complexe réseau des interconnexions littéraires, la littérature générale, tout en utilisant les acquisitions de la littérature comparée, les dépasse. Elle tend un immense 'velum' ou édifie une vaste coupole au-dessus des littératures nationales. Elle s'attache moins à les relier qu'à les inclure dans un grand ensemble dont elle édifie le couronnement."[76]

Ohne allzuviel Gewicht auf die Unterscheidung von Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft zu legen, deren Relativität in den meisten Ländern schon durch die Namensgebung des Faches suggeriert wird, sollten beide 'Teile' des Faches in ihrer wechselseitigen Bedingtheit gesehen werden. So erhellend der Vergleich zweier Werke oder zweier Autoren sein kann, richtet sich doch das Anliegen des Faches auch auf größere Kontexte und Zusammenhänge, in die das jeweils einzelne eingebettet ist. Ist diese Synthese der Allgemeinen Literaturwissenschaft als Aufgabe zugeordnet, kann eine solche Aufgabe kaum gelöst werden ohne die Perspektive der Einzelerscheinungen. Die Kopula „und" zwischen den beiden Bereichen des Faches bezeichnet somit nicht nur eine Beiordnung, sondern eine Zuordnung.

b) Vergleichende Literaturwissenschaft und Nationalphilologien

In seinem Versuch zur Begriffsbestimmung der „Comparative Literature" rekurriert Anthony Thorlby auf die Nationalphilologien und grenzt die Komparatistik negativ gegen diese ab:

> Perhaps its most striking characteristic [...] is a negative one: Comparative Literature is not attached to a national concept. It suggests something different from English Literature, or French Literature, of German Literature, namely, a type of literary study which ranges across national frontiers.[77]

Argumente für ein Studium der Literatur in komparatistischer Sicht ergeben sich nicht nur im Hinblick auf die literarhistorischen Sachverhalte selbst. Die 'großen Linien' der Literaturgeschichte verlaufen nicht nach der Abgrenzung der Staaten und Nationen, die ja im übrigen nicht nur kultureller, sondern auch politischer Art sind; grenzüberschreitende 'cross-readings' vollziehen sich vielfach und intensiv schon bei den Autoren selbst. Während in den bisher aufgeführten Fachdefinitionen aus der Perspektive des Forschers argumentiert wurde, versucht François Jost, den Standpunkt der 'großen' Autoren wiederzugeben:

[76] Simon Jeune, a.a.O., S. 39 f.

[77] Thorlby, Anthony: „Comparative Literature". In: *YCGL* 18, 1968, S. 75-81, hier S. 81.

> Often, however, great writers have recognized that diversity means wealth and that variety is the spice of intellectual life. It is necessary, they have concluded, to study several national literatures in order to become aware of the splendid multiformity of European and even universal letters, and, at the same time, to see their oneness and unity beyond all appearances. The discipline that today is called comparative literature is based on this reflection.[78]

Diese Überlegungen, das Interesse der Schriftsteller an der Literatur anderer Sprachen betreffend, werden durch die historischen Sachverhalte vielfach bestätigt. Die großen Autoren sind zumeist auch begeisterte Leser, und es versteht sich fast von selbst, daß sie sich bei ihren Lektüren nicht auf Autoren der eigenen Sprache beschränken. Die Würze des intellektuellen Lebens leitet sich in der Tat aus der Vielfalt seiner Perspektiven her, und jede nationale Einschränkung hat, wie man gerade in Deutschland sehr genau weiß, verheerende Folgen für die Kultur. Gerade die größten unter den Autoren haben verstanden, daß sich der Austausch geistiger Güter nicht um Landes- und Staatsgrenzen kümmert und daß die Kenntnis ausländischer Schriftsteller die Kultur eines Landes nicht verarmen läßt, sondern sie im Gegenteil bereichert. Insofern ist das Arbeitsfeld der AVL die Reaktion auf einen in der Literatur ohnehin gegebenen Sachverhalt. Wenn aber die wissenschaftliche Beschäftigung mit Literatur den verschiedenen Nationalphilologien obliegt, wird die Internationalität der Literaturbeziehungen künstlich aufgespalten. Nun kann freilich der Romanist durchaus ein Interesse haben, den Roman in England zu berücksichtigen in dem Moment, da er den französischen Roman des 18. Jahrhunderts behandelt. Er wird somit aus Gründen der historischen Filiationen einen Blick über die Grenzen seines Faches tun. Ähnlich ergeht es dem Germanisten, wenn er die deutsche Literatur des Fin-de-siècle untersucht. Die Einflüsse des französischen Symbolismus sind für diese Fragestellung von größter Bedeutung. Doch werden damit die Romanisten und die Germanisten zu Komparatisten? Entsprechend den oben genannten Fachdefinitionen wäre diese Frage zu bejahen, denn eine internationale Perspektive ist bei den beschriebenen Aktivitäten unübersehbar. Trotzdem wird bei solchen vergleichenden Einflußstudien der Nationalphilologe noch nicht automatisch zum Komparatisten: „Certes, comparer des littératures ce n'est pas faire de la littérature comparée."[79] Die Unterscheidung zwischen einzelphilologischen und komparatistischen Arbeitsweisen beruht nicht auf dem Untersuchungsmaterial, sondern auf dem Interessenschwerpunkt. Der Nationalphilologe wird die 'fremde' Literatur nur zu dem Zweck in seine Überlegungen einbeziehen, die eigene Literatur besser zu verstehen. Die 'andere' Literatur wird auf diese Weise

[78] Jost, François: *Introduction to Comparative Literature*. Indianapolis and New York 1974, S. 8f.

[79] Brunel, Pierre; Pichois, Claude; Rousseau, André-Michel: *Qu'est-ce que la littérature comparée*, Paris 1983, S. 16.

für die eigene funktionalisiert. Eben dies vermeidet der Komparatist, für den es eine 'eigene' Literatur ohnehin nicht gibt. Sein Interesse richtet sich vielmehr auf Fragestellungen, die nur in internationaler Perspektive zu erhellen sind. Dieser Gesichtspunkt wird von Brandt Corstius mit dem allgemeinen Ziel der AVL, der (Er-) Kenntnis von Literatur, aufs engste verbunden: „It is by viewing objects of literary research – texts, genres, movements, criticism – in the international perspectives that it [sc. comparative literature] contributes to the knowledge of literature."[80]

Somit ist die Perspektive der Komparatistik eine internationale – mit dem Ziel des Erkennens von Literatur. Und in der Tat leuchtet es nicht ein, daß es möglich sein sollte, verläßliche Aussagen über Gattungen und Epochen, über Themen und Motive zu machen, ohne dabei mehr als eine Nationalliteratur im Blick zu haben. Wer zu möglichst allgemeinen und umfassenden Einsichten in die Natur der Literatur und des Literarischen gelangen möchte, wird sich seinem Gegenstand nicht anders als komparatistisch annähern können. Freilich weist die Position von Brandt Corstius eine Schwachstelle auf. Auch der Nationalphilologe, der eine fremde Literatur zum besseren Verständnis der eigenen untersucht, betrachtet seinen Gegenstand in internationaler Perspektive. Dabei ist jedoch alles andere als ausgemacht, daß er damit schon komparatistisch arbeitet. Zur genaueren Eingrenzung des Gegenstandsbereichs der AVL sind die Überlegungen von Hugo Dyserinck, die den Standort der Komparatistik betreffen, unabdingbar. Für Dyserinck genügt es nicht, eine internationale Perspektive einzunehmen; der Gesichtspunkt des Komparatisten ist vielmehr supranational:

> Es handelt sich [sc. in der Komparatistik] um jene von den Nationalphilologien grundsätzlich abweichende supranationale Betrachtungsweise, die eben an keinen einzelliterarischen Bereich gebunden ist und die sich eines Kategoriensystems bedient, das auf den besonderen Charakter einer multinationalen Einheit dieser Literaturen ausgerichtet ist.[81]

Diese multinationale Einheit des Literarischen verlangt nach einer Disziplin, die jenseits nationaler Schwerpunkte die Literatur von einem supranationalen Standpunkt aus betrachtet; andernfalls ergibt sich nur ein einzelphilologisches Interesse mit internationalem Anstrich. Der supranationale Standort des Komparatisten[82] erklärt auch, warum die jüngste Disziplin unter den Philologien die 'Allgemeine Literaturwissenschaft' in ihre Benennung aufnimmt. Es geht ihr um Erkenntnisse, die nicht nur die Geschichte der Literatur, sondern vor allem die Geschichte der Literaturen betreffen, und was sich aus dieser Geschichte unter supranationaler Perspektive herauskristallisiert, ist die Einsicht in die Besonderheit des Literarischen, „the knowledge of literature".[83] Man betreibt Komparatistik „in order to understand better literature as a specific function of the human spirit."[84]

[80] Brandt Corstius in Clements wie oben, S. 5 f.

[81] Dyserinck, Hugo: *Komparatistik. Eine Einführung*. Bonn, 3. Auflage 1991, S. 13.

[82] Diese Position vertritt auch Horst Rüdiger; vgl. „Nationalliteraturen und europäische Literatur", a.a.O., S. 201 (bezogen auf Literaturtheorie und Poetik) und S. 206 („wertneutraler Fixpunkt").

c) Komparatistik als grenzüberschreitende Disziplin und als Grenzüberschreitung der Disziplinen

Wenn die Produkte des Geistes souverän die Grenzen der Nationen überschreiten, muß auch in Betracht gezogen werden, daß die Konzentration der Komparatistik auf literarische Werke (im zumeist engeren Sinne von Belletristik) möglicherweise nicht die *ultima ratio* ist. Steht die Literatur nicht auch im Austausch mit jenen Bereichen der Kultur, die nach der akademischen Einteilung der Disziplinen anderen Fächern, der Philosophie, der Theologie, der Soziologie, der Rechtswissenschaft und, *last but not least*, den Künsten und Medien zugeordnet sind? Eine Überlegung, die in diese Richtung weist, stellte schon Goethe mit seiner Vorstellung von 'Weltliteratur' an. Mit diesem in der Komparatistik seither selbst 'weltliterarisch' gewordenen Begriff zielt Goethe nicht auf einen überzeitlichen Kanon großer Werke ab, sondern auf den Austausch all jener Schriften, die über Nationengrenzen hinaus zum besseren Verständnis des 'anderen Landes' beitragen. Der Gesichtspunkt, die Literatur befinde sich im konstanten Dialog mit Bereichen, die, in anderer Weise als die fremden Sprachen, die Kontexte des Literarischen im Sinne einer Alterität bilden, wurde vor allem von amerikanischen Forschern – in der von ihnen verkannten Goetheschen Perspektive – dem Gegenstandsbereich der Komparatistik zugeordnet. Die kurze Fachdefinition von Owen Aldridge bringt diese Ausrichtung der AVL auf die Formel:

> Briefly defined, comparative literature can be considered the study of any literary phenomenon from the perspective of more than one national literature or in conjunction with another intellectual discipline or even several.[85]

Der erste Teil der Fachdefinition muß an dieser Stelle nicht mehr kommentiert werden, da er bereits ausführlich behandelt wurde; der zweite jedoch, lapidar und wie nebenbei angefügt, bezeichnet den entscheidenden Schritt über den bloß literarischen Vergleich hinaus. Die AVL findet neben dem Vergleich der Literaturen unter supranationalem Aspekt ein weites Arbeitsfeld in dem von Owen Aldridge abgesteckten Bereich. War der Vergleich bisher innerliterarisch verstanden worden, so ist er nun interliterarisch und intermedial; er betrifft die Beziehungen zwischen der

[83] Brandt Corstius in Clements, a.a.O., S. 6.

[84] Ebd.

[85] Ebd., S. 5.

Literatur einerseits, den Künsten und Wissenschaften andererseits. Die Fachdefinition von Henry H. H. Remak, der Sache nach ähnlich wie jene von Aldridge, stellt den transliterarischen Aspekt stärker heraus:

> Comparative literature is the study of literature beyond the confines of one particular country and the study of the relationships between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief, such as the (fine) arts, philosophy, the social sciences, the sciences, religion etc. on the other. In brief it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression.[86]

Wenn die AVL ihren Gegenstandsbereich auf diese Weise erweitert und auch den Vergleich zwischen Literatur, Künsten und Wissenschaften einbezieht, ist die Gefahr einer gewissen Beliebigkeit nicht von der Hand zu weisen. So wenig wie er alle Literatursprachen beherrschen kann, so wenig kann der Komparatist in allen Disziplinen zu Hause sein. Trotzdem kennzeichnet Remaks Fachdefinition von 1961 (noch immer!) den Erkenntnisstand der Komparatistik, denn von einer Definition muß erwartet werden, daß sie ihren Gegenstand in seiner ganzen Breite erfaßt. Daß sie in gewisser Weise Angst macht, folgt aus ihrer Aufgabe, die wiederum die Aufgaben des Faches benennt. Deshalb ist auch verständlich, daß Guyard die Furcht ankommt, die Komparatistik werde, da sie alles sein will, schließlich nichts mehr sein: „Je crains, pour ma part, qu'à vouloir être tout le comparatisme ne soit plus rien.“[87] Betreibt man aber Komparatistik vor allem aus dem Grunde „to unterstand better literature as a specific function of the human spirit“[88], sind gerade die Beziehungen der Literatur zu den nicht-literarischen (genauer: nicht-belletristischen) Bereichen der Kultur von höchstem Interesse. Nur auf diesem Wege erscheint die Literatur als ein Kulturphänomen, das sich nicht auf das eigene Territorium zurückzieht, sondern mit anderen Formen der Kultur in regem Austausch steht. Die territoriale Offenheit der Literatur zeigt sich nicht nur in ihren Verbindungen zu den Literaturen anderer Sprachen, sondern auch in ihrem Dialog mit den anderen Künsten und den Wissenschaften. Hier wird erneut deutlich, daß die Komparatistik Literatur als ein grenzüberschreitendes Phänomen versteht, das die Beschränkungen der Sprachen und die Einteilung akademischer Disziplinen zu überwinden versucht. Insofern ist die Komparatistik nunmehr im doppelten Sinne ein interdisziplinärer Forschungsbereich: Sie bewegt sich im Freiraum zwischen den Philologien, agiert aber auch in jenen Bereichen, die von nicht-philologischen Disziplinen behandelt und betreut werden.

[86] Ebd., S. 5.
[87] Guyard, Marius-François: *La littérature comparée*, 5. Aufl. Paris 1969, S. 10.
[88] Clements, a.a.O., S. 6.

d) Der Textvergleich und der unvergleichliche Text

Dennoch: Dem interdisziplinären Anspruch der Komparatistik, der mit großem Gestus die Literatur in vielfältige Kontexte stellt, wäre ein im weitesten Sinne philologisches Argument entgegenzuhalten: Was wird in der Fülle der verschiedenen Perspektiven und Kontexte aus dem literarischen Text? Muß er sich nicht, von Texten anderer Sprachen und anderer Disziplinen quasi bedrängt, in seiner Eigenart und Besonderheit auflösen? Wenn immer wieder das Grenzgängertum und das Bestreben, Grenzen zu überschreiten, als konstitutiv für das Selbstverständnis der AVL herausgestellt wurde, darf dabei nicht in Vergessenheit geraten, daß auch die Komparatistik, ebenso wie die anderen Philologien, beim Einzeltext ansetzt und damit in bester philologischer Tradition steht. Ohne das Bemühen um Textverstehen ist ein Vergleich sinnlos, da das 'Material' des Vergleichens aus der präzisen Interpretation des einzelnen Textes allererst gewonnen werden muß. Vor aller Grenzüberschreitung ist der Text als einzelner und singulärer zu betrachten, ist er allein Gegenstand des Interesses. Benedetto Croce, der wohl bedeutendste Kritiker des Faches, lehnt den Vergleich von Texten mit der Begründung ab, jedes literarische Werk sei eine unhintergehbare künstlerische Einheit und als solche unvergleichlich.[89] Indes: Das eine, die Individualität des Textes, schließt das andere, den Vergleich mit anderen Texten, nicht aus; im Gegenteil soll durch den Vergleich nicht zuletzt die Besonderheit des Einzeltextes hervortreten. Auch ein in sich singuläres Werk ist auf bestimmten Ebenen, etwa unter dem Aspekt der Gattung, der Thematik, der Stilistik, der Zugehörigkeit zu einer Epoche durchaus anderen Werken vergleichbar. Gerade durch den Vergleich kann sich im gegebenen Falle sogar die Individualität des einzelnen Werkes weitaus deutlicher herauskristallisieren als in werkimmanenter Betrachtung. Es bleibt aber an der Kritik Croces ein Aspekt bedenkenswert. Vor jedem Versuch des Vergleichs hat die intensive Beschäftigung mit dem einzelnen Werk zu stehen, so daß der Komparatist seine Qualität zunächst dadurch beweist, daß er in der Lage ist, ein Werk immanent zu interpretieren. Es kann der AVL nicht darum gehen, die Besonderheit des literarischen Werkes zu eskamotieren und es unbesehen in den Kontext des Vergleichens einzubeziehen. Ein solcher Vergleich wäre nutzlos, da ihm fehlen müßte, was sich erst aus der Betrachtung der Werke im einzelnen ergibt: das *tertium comparationis*. Um zu wissen, welches Werk unter welchem Aspekt mit anderen Werken, literarischer oder sonstiger Art, zu vergleichen ist, muß der Komparatist zunächst dieses Werk immanent interpretieren. Daniel-Henri Pageaux faßt diesen Sachverhalt in engagierte Worte:

> Il importe de partir (ou de repartir) d'une distinction fondamentale. Si la littérature ne se confond pas avec une suite de noms et de noms et de textes; si la

[89] Vgl. die Darstellung bei Weisstein, *Einführung*, a.a.O., S. 74ff.

> littérature est tout autant une somme d'espaces textuels qu'une institution socioculturelle, alors l'étude de la littérature doit offrir deux orientations radicalement differentes, mais possiblement complémentaires: d'une part, la lecture du texte, le 'plaisir du texte', pour reprendre la formule barthienne, la lecture envisagée comme processus non pas seulement de création, de communication, mais de socialisation [...] La littérature, dans ce second cas, [...] est aussi une pratique culturelle.[90]

Das Fazit ist einfach: Die Kontexte der Komparatistik helfen wenig ohne die Kenntnis der Texte. Wenn der im weiteren folgenden Darstellung der Arbeitsgebiete des Faches Modellanalysen von Texten vorangehen, ist dies die Konsequenz daraus, daß der Vergleich von Texten seine Basis in der Interpretation des einzelnen Textes findet.

Nachdem nun das Tätigkeitsfeld des Komparatisten umrissen ist, bleibt kurz zu reflektieren, welche Ziele und Absichten dem Fach zugrundeliegen. Die Antworten sind nicht minder vielfältig als die Positionen zum Fachverständnis; und da die AVL eine historische Wissenschaft ist, unterliegt sie auch selbst den Veränderungen der Geschichte. Das 'amerikanische' Verständnis des Faches ist jünger als das französische; und auch von den Zielen der Komparatistik gab es im Lauf der Zeiten unterschiedliche Vorstellungen. In seinem programmatischen Einführungs-Essay zum ersten Band der neugegründeten Zeitschrift *Revue de littérature comparée*[91] schreibt Fernand Baldensperger:

> [...] c'est à mon sens la préparation d'un *nouvel humanisme* qui résulterait surtout d'une pratique étendue de la littérature comparée, au lendemain de la crise qui nous domine encore; une sorte d'arbitrage, de *clearing*, à quoi aboutirait l'effort du 'comparatisme', ouvrirait la voie à des certitudes nouvelles, humaines, vitales, civilisatrices, où pourrait à nouveau se reposer le siècle où nous sommes.[92]

Nach dem Schrecken des Ersten Weltkriegs verbindet Baldensperger mit der Komparatistik die Hoffnung auf einen neuen Humanismus. Die Bemühungen des Komparatisten könnten, so der Autor, zu einer Bereinigung der Standpunkte führen und in der Folge zu einer neuen, humaneren Zivilisation. Die Hoffnung ist ehrenwert, doch wissen wir heute, daß sie sich nicht erfüllte und daß Europa schon bald in einen noch verheerenderen Krieg verwickelt wurde. Dennoch ist die Aufgabe, nationale Kulturen und Literaturen durch eine supranationale Perspektive zu differenzieren und zu erweitern, mit den Schrecken des neuerlichen

[90] Zitiert in Konstantinović, a.a.O., S. 48.

[91] „Littérature Comparée. Le mot et la chose." In: *Revue de Littérature Comparée* 1, 1921, S. 5-29.

[92] Ebd. S. 28 f.

Weltkrieges nicht obsolet geworden. Ob ein Fach wie die Komparatistik, das immer noch, trotz steigenden weltweiten Interesses, eine Disziplin der akademischer Minderheiten ist, zur Verständigung der Völker beitragen könne, ist wohl eine offene Frage. Daß es aber zum besseren Verständnis kultureller Phänomene hinführt, in denen die Literatur auch im Zeitalter der Medien noch eine eminente Rolle spielt, ist eine berechtigte Hoffnung. Wenn Peter V. Zima betont, daß „Probleme der Komparatistik, der Politologie, der Soziologie und der Semiotik" ineinander übergehen (und nicht auch Probleme der Philosophie, der Naturwissenschaften und der Künste generell?), und „daß die Sozialwissenschaften, zu denen auch die Komparatistik gehört, nicht auseinanderzudividieren sind"[93], so wäre zu ergänzen, daß auch die Sozialwissenschaften den kulturellen Phänomenen zuzuordnen sind, über deren Eigenart und Besonderheit die Komparatistik Aufschluß gibt.

Die Komparatistik ist die Wissenschaft von Fremdkontexten und damit eine Disziplin, die produktive Alterität und Grenzüberschreitung auf ihre Fahnen geschrieben hat. Gleich ob ein Werk in internationaler oder in interdisziplinärer Perspektive betrachtet wird – in jedem Fall wird es zu einem Bereich in Beziehung gesetzt, der ihm fremd ist. Nun ist die Erfahrung von Fremdheit ein hervorragendes heuristisches Instrument; das 'Andere' beleuchtet das 'Eigene' und macht auf diese Weise die Erkenntnis beider möglich. Eine komparatistische Perspektive bedeutet keine Verfremdung der Literatur, sondern ermöglicht Erkenntnis im Medium der Differenz. Nicht selten erweist ein literarischer Text seine ästhetische Qualität dadurch, daß er sich gegenüber den Versuchen der Interpretation sperrig verhält. Er schafft insofern eine Fremdheit, die der Leser zu überwinden versucht, ohne daß er sie vollständig beseitigen könnte. Wenn die Begegnung mit Texten (was im übrigen für die Künste generell und nicht nur für die Literatur gilt) immer auch eine gewisse elementare Distanz einschließt, ist die Fremdheit der komparatistischen Kontexte nur eine Konsequenz aus der ohnehin konstitutiven Differenz des Textes selbst. Die Komparatistik wirkt den Gewöhnungen entgegen und ist skeptisch gegenüber der Vertrautheit. Sie akzentuiert das Fremde gegenüber dem eigenen, das Unvertraute gegenüber dem Gewohnten. Und gleich aus welchem Blickwinkel sie definiert wird – aus der Sicht internationaler Literaturbeziehungen oder aus der Perspektive einer interdisziplinären Textwissenschaft –: in jedem Fall versteht die AVL den Text als etwas genuin Fremdes. Dennoch will sie nicht verhehlen, daß, aller hermeneutischen Sperrigkeit zum Trotz, der Text vertraut werden kann – freilich nicht so, daß *alle* seine Widerstände verschwinden, sondern dadurch, daß umgekehrt nach allen vergleichenden Bezugsetzungen der Text als eine gestaltete Einheit erscheint, in die

[93] *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen 1992, S. 11.

Spuren der Fremdheit integriert wurden. Wenn an der Basis der Komparatistik die genaue Textinterpretation steht, so entsteht nach dem Durchgang durch das Vergleichen in multiplen Perspektiven dann doch der Text als Einheit neu. Jeder Vergleich ist flankiert von einer immanenten Lektüre des Textes – in naiver Sicht (im besten Sinne des Wortes) zu Anfang, in wissender Sicht und eingedenk der komplexen Relationen, in die der Text eingelassen ist, am Ende.

2. Etwas Fachgeschichte

Mit „etwas Fachgeschichte" setzt die Darstellung gleichsam im Diminuendo ein und scheint damit dem Leser zu suggerieren, daß ein wenig schon genügen werde. Die Geschichte der Komparatistik ist komplex, faszinierend und in ihrem Verlauf nicht ohne Komplikationen, und das heißt zugleich: Sie fordert eine eigene Darstellung, die leider bis heute ein Desiderat blieb.[94] Wie das Fach Komparatistik selbst, ist auch seine Geschichte international. Es läßt sich weder mit Sicherheit sagen, wo und wann sie beginnt – das ist, wie bald zu sehen sein wird, eine Frage der Perspektive – noch und *a fortiori* wo und wann sie enden wird und ob überhaupt. Bei einer solchen 'Geschichte als Prozeß', die *per se* unabgeschlossen ist, wird die Darstellung selbst geschichtlich: in dem Sinne, daß auch sie dieser Geschichte angehört, aber auch in jenem anderen Sinne, daß historische Phänomene um so schwieriger zu beschreiben sind, je deutlicher sie sich noch in einem Verlaufsprozeß befinden. Die Problematik ist gewiß nicht auf die Geschichte der Komparatistik beschränkt, bedeutet aber eine 'historische' Relativierung dessen, was im folgenden aus der Geschichte des Faches zu berichten sein wird.

Über die Komparatistik ließe sich Ähnliches sagen wie Caesar zufolge über Gallien: „est omnis divisa in partes tres". Wie Gallien, hat auch die Geschichte der Komparatistik, in ihrer Gesamtheit betrachtet, drei Teile oder Aspekte: zum einen die Praxis der vergleichenden Literaturbetrachtung; sodann die theoretischen Überlegungen, bezogen auf den Vergleich der Literaturen; und schließlich bildet sich die Vergleichende Literaturwissenschaft als akademische Disziplin heran – in Form von Instituten, Studiengängen, Lehrstühlen oder Berufungsgebieten der jeweiligen Hochschullehrer. Man sieht oder vermutet, daß die Reihenfolge chronologisch ist und daß der jeweils neue Aspekt in der Geschichte der Komparatistik seine Vorläufer nicht ablöst, sondern in die Geschichte des Faches einbezieht. Triumphiert einerseits die Geschichte der Komparatistik insofern über das historische Beispiel Galliens, als sie im Fortschreiten ihre Vergangenheit interpretiert (während die 'Landesteilung' ihren Sinn gerade in der Abgrenzung der Gebiete findet), so ist sie andererseits ganz ähnlich wie Gallien doch die Summe ihrer Teile – zumindest in der erinnerungsträchtigen Rückschau.

[94] In diesem Zusammenhang sei auf die entsprechenden Kapitel in den Einführungen von Ulrich Weisstein (*Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1968, S. 22-87) und Hugo Dyserinck (*Komparatistik. Eine Einführung*, Bonn 3. Aufl. 1991, S. 19-64) verwiesen. Für Spezialfragen ist nützlich: Dyserinck, Hugo; Fischer, Manfred S. (Hgg.): *Internationale Bibliographie zu Geschichte und Theorie der Komparatistik*, Stuttgart 1985.

a) Der Vergleich der Literaturen und seine Voraussetzungen

Die Geschichte des Vergleichens von Literatur ist älter als die Geschichte der Komparatistik. Wann sie beginnt, ist nicht exakt feststellbar, doch dürfte sie mit Sicherheit in die Antike zurückreichen, zumal schon die früheste uns überlieferte Tragödie, *Die Perser* des Aischylos, durch die Darstellung der (natürlich griechisch sprechenden!) unterlegenen Kriegsgegner ein quasi 'komparatistisches' Werk geschaffen hat. Nun ist das Vergleichen von Literaturen gewiß nicht nur in Universitäten und sonstigen Lehr- und Forschungseinrichtungen möglich. Der Literaturvergleich gehört zu den ältesten Formen der Beschäftigung mit Texten und wurde bereits in der Antike praktiziert. Während die Griechen zunächst ihrem Selbstverständnis nach, das andere Völker als 'barbaroi' bezeichnete, weil sie nicht griechisch sprachen, einen Vergleich der Literaturen gar nicht praktizieren konnten, waren die Römer sich ihrer Abhängigkeit von der griechischen Kultur durchaus bewußt. In Tacitus' *Dialog über den Redner* findet sich ein Vergleich der Redekunst zwischen Griechen und Römern, und die *Bioi paralleloi* des Plutarch sind zwar kein Literaturvergleich, wohl aber eine vergleichende Bezugsetzung zwischen großen Griechen und Römern. Auch Macrobius behandelt in seinen *Saturnalia* Vergils 'imitatio' griechischer Autoren. Die Renaissance als Epoche der Wiederentdeckung der Antike im originären Sinn kennt vielfach Vergleiche dieser Art. Scaliger widmet das ganze fünfte Buch seiner *Poetica* dem Vergleich römischer Autoren mit griechischen, der immer zugunsten der Römer ausgeht. Der oben schon genannte Francis Meres wagt es, Shakespeare im Rang den antiken Autoren gleichzusetzen. Obwohl sich Vergleiche dieser Art in der Geschichte der Literatur und der Poetik finden, kann von einer 'Strömung' oder auch nur einer Kontinuität nicht die Rede sein. Die Existenz vergleichender Studien zur Literatur macht noch keine Vergleichende Literaturwissenschaft, auch dann nicht, wenn man 'Wissenschaft' durch 'Kritik' oder 'Poetik' ersetzt. Einzelerscheinungen sind nicht traditionsbildend, und es bedarf bestimmter Rahmenbedingungen, um aus ihnen eine Tendenz oder einen 'mainstream' der Geschichte eruieren zu können.

Ob freilich jeglicher Literaturvergleich zur Vorgeschichte des Faches zu rechnen ist, bleibt zweifelhaft; denn als sich die vergleichenden Studien zur Literatur in größerem Umfange einstellen, sind bestimmte historische Voraussetzungen gegeben. Es bedurfte zunächst der Ablösung der klassizistischen Ästhetik, die an die Allgemeingültigkeit der Normen des Schönen glaubte: Was schön ist, gefällt allen zu allen Zeiten. Normgebend war die Kunst der Antike, die es folglich nachzuahmen galt. Dieses System des Schönen und der Kunst blieb bis ins 17. Jahrhundert bestimmend. Mit der „Querelle des Anciens et des Modernes" (1688-1716) in Frankreich kündigt sich eine neue Ästhetik an, die an der Allgemeingültigkeit des Schönen und am überzeitlichen Wert der Kunst Zweifel anmeldet. Wie es viele Länder und Völker, viele Epochen und Stile gibt, ist auch das Schöne geschichtlich relativ: Was heute gefällt, kann morgen als häßlich gelten und umgekehrt. Das erstarkende Selbstbewußtsein der neueren Kulturen macht die Frage virulent, ob die Antike der Moderne tatsächlich überlegen ist oder ob nicht vielmehr jedes Land, jede Epoche ein eigenes Schönheitsideal entwickelt und dieses in der Praxis der Künste verfolgt. Mußte bis dahin ein Vergleich zwischen Antike und Moderne zugunsten der Antike ausgehen, macht der Gedanke von der historischen Relativität des Schönen auch die neueren Künste vergleichbar, deren Wert nun in ihrer eigentümlichen Besonderheit liegt. Sie beanspruchen das Recht auf Individiualität, und das Spektrum der Künste umfaßt nun die Mannigfaltigkeit des historisch Verschiedenen. Damit verbietet es sich auch, den Künsten Regeln aufzuerlegen. Die klassizistische Poetik mit ihrem normativen Regelsystem hält der Vorstellung von einer historischen Vielfalt nicht stand.

Diese Entwicklung nimmt, wie schon angedeutet, ihren Ausgang von dem Streit über die Vorherrschaft der Alten oder der Modernen, dessen Ergebnis auch den neueren, in verschiedenen Sprachen sich artikulierenden Literaturen eine eigenständige Bedeutung zuerkennt. Es ist der Fortschrittsglaube, der es ermöglicht, eine Vorherrschaft der Modernen gegenüber den Antiken zu konzipieren: Der Prozeß einer immer größeren Vervollkommnung der Menschheit, einer der tragenden Gedanken der Aufklärung, bewirkt auch die Fortentwicklung der Künste. Parallel zur Autorität der Antike für das Kunst- und Literaturverständnis nimmt die Bedeutung des Lateinischen als europäischer Verkehrssprache ('Lingua franca') ab, so daß die Nationalsprachen an Einfluß gewinnen und die nationale Kultur eng an die jeweilige Landessprache angebunden wird. Die Entdekkung der eigenen Geschichte, die das Mittelalter zur Antike der Neuzeit werden läßt, geht mit diesem erwachenden nationalen Selbstbewußtsein einher.

Dieses – im Ansatz schon 'nationale' – Selbstbewußtsein[95] artikuliert sich zuerst in Schriften, welche die eigene Sprache gegen den Primat des Lateinischen zu verteidigen suchen. Das früheste Zeugnis in diesem Zusammenhang ist zugleich ein Paradox: In lateinischer Sprache unternimmt Dante Alighieri den Versuch, die Bedeutung der 'Volkssprachen' darzulegen: *De vulgarum eloquentia* (1305). Diese Schrift ist in ihrer Zeit singulär und nur durch das hohe Niveau des Provenzalischen und des Italienischen als Literatursprache zu erklären. Erst im Zeitalter des Humanismus verteidigen Luther (*Sendbrief vom Dolmetschen*, 1530) und Hutten in Deutschland, Du Bellay (*Deffence et illustration de la langue françoyse*, 1549) und Pasquier in Frankreich sowie Samuel Daniel in England (*A Defence of Ryme*, 1603) die eigene Landessprache gegen die Vorherr-

[95] Zur Bedeutung des Nationengedankens in der Komparatistik vgl. Vf.: „Nation et internationalité dans l'œuvre critique de Hugo von Hofmannsthal". In: *Revue de Littérature Comparée* 64, 1990, S. 203-222, bes. S. 219 ff.

schaft des Lateinischen. Daniel betont die Mannigfaltigkeit literarischer Formen; im Reim, so führt Daniel aus, gebe es „as many shapes as there be tongues in the world“[96]; und in bezug auf die Frage nach der Vorherrschaft der Antike stellt Daniel lapidar fest, wir seien Kinder derselben Natur wie die Alten.[97] Am Ende des Jahrhunderts legt Daniel Morhof seinen *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie* (1682) vor: Der zweite Teil untersucht die holländische, französische, spanische, italienische, englische Literatur im Vergleich mit der deutschen, so daß Morhof als eine Art Vater des Komparatismus bezeichnet werden kann.[98] Diese Bestrebungen haben den Gedanken einer Vorherrschaft der klassischen Antike zum Hintergrund; doch erst mit der „Querelle des Anciens et des Modernes“ wird die Frage nach der Suprematie von Antike oder Neuzeit systematisch erörtert. Fontenelles Untersuchung *Digression sur les anciens et les modernes* (1688) stellt einen Zusammenhang zwischen der Literatur und den klimatischen oder geographischen Bedingungen eines Landes her.[99] Diese Klima-Theorie stützt den Gedanken von der historischen Verschiedenheit der Literaturen, der nun an die Stelle von der uneingeschränkt gültigen, klassisch-antiken Norm tritt. Wenn es zudem, wie Voltaire betont, einen nationalen Geschmack gibt, wird die Nachahmung der Antike vollends obsolet: Denn wem sollte dieses geograpisch und historisch entfernte Ideal klassischer Schönheit unter den Bedingungen der Verschiedenheit der Völker und Staaten in der Neuzeit noch gefallen?[100] Der Gedanke von der historischen Relativität des Schönen findet in der Folgezeit vielfach Bestätigung: So betont Bodmer in den *Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter* (1741), jede Nation habe ihren eigenen Charakter und ihre eigene Art zu sprechen. Indem Bodmer Dante und Cervantes unter dem Gesichtspunkt ihrer jeweiligen, von Sprache und geographischer Herkunft geprägten Individualität untersucht, legt er das Fundament für die historische Literaturkritik.[101] Mit diesem Gedanken, daß die Individualität der Dichter mit der Besonderheit ihrer Herkunft zusammenhänge, ist die Basis für einen Literaturvergleich gelegt. Johann Elias Schlegel, Onkel der bekannteren Brüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel, verfaßte auf Veranlassung Gottscheds eine *Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs* (1741), die den Beginn der Shakespeare-Kritik in Deutschland markiert und zugleich die erste explizit vergleichende Literaturstudie ist. Die fortschreitende Individualisierung der Literaturen findet eine Entsprechung in der entstehenden Genietheorie, die das eigenschöpferische

[96] Zit. bei Paulini, Hilde Marianne: *August Wilhelm Schlegel und die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M. etc. 1985.
[97] Vgl. ebd. S. 50.
[98] Vgl. ebd. S. 60.
[99] Vgl. ebd. S. 55.
[100] Vgl. Voltaire, *Essay on Epic Poetry* (frz. Fassung 1733); vgl. Paulini, a.a.O., S. 61.
[101] Vgl. ebd. S. 73.

Vermögen des Künstlers der bloßen Nachahmung von – vor allem antiken – Vorbildern entgegensetzt. Youngs Programmschrift *Conjectures on Original Composition* von 1759 wird schon 1760 ins Deutsche übersetzt und markiert den Beginn des Geniezeitalters. Man sieht: Für die Entstehung der AVL, die jedoch, was die Programmatik anbelangt, noch einige Jahrzehnte in Anspruch nehmen wird, ist der Gedanke einer Individualisierung der Nationen und in der Folge auch der Autoren eine unabdingbare Voraussetzung. Die Komparatistik basiert auf der Konzeption der nationalen Eigenart einer Sprache und einer Literatur – anders wäre der Vergleich nicht möglich; sie basiert aber auch auf dem Gedanken der historischen Verbindungen zwischen den Literaturen – sonst wäre der Vergleich nicht nötig. Eine andere Literatur als im positiven Sinne 'fremd' aufzufassen, setzt ein Bewußtsein von den Unterschieden der Literaturen voraus. Dieses aber entsteht erst im 18. Jahrhundert. Das Ende des 18. Jahrhunderts ist die Epoche der großen Revolutionen in Nordamerika und in Frankreich. In dieser Zeit der Epochenwende hat die AVL ihre geistigen Wurzeln. Im Zuge der französischen Revolution bildet sich in den Ländern, die Zeugen und Opfer der Napoleonischen Kriegszüge werden, ein neues Nationalbewußtsein heran, so daß man für diese Zeit von der Entstehung der Nationalstaaten – politisch konkret oder zunächst nur der Intention nach – sprechen kann. Mit dieser Entwicklung ist das Fundament für die vergleichende Literaturbetrachtung gelegt – und zwar gleich im doppelten Sinne. Denn ist die Nation einerseits die Voraussetzung dafür, daß der Literaturvergleich überhaupt als möglich erscheint, wird er andererseits nötig dadurch, daß die Nation zugleich durch Abgrenzung gegen andere Nationen definiert ist. So ist die entstehende Komparatistik auch ein Produkt des Unbehagens darüber, die Nationen könnten, statt miteinander in regen Austausch zu treten, im Gegenteil auf Ausgrenzung des Fremden zielen und damit den 'geselligen Verkehr' der Kulturen verhindern. Die internationalen Dialoge der Literatur – hier im weitesten Sinne verstanden – lassen sich, glücklicherweise nicht vollständig, aber immerhin teilweise, mit politischen Mitteln verhindern. Diese Betrachtung zeigt, daß die Komparatistik quasi januskköpfig den Nationen einerseits ihre Entstehung verdankt, andererseits aber darauf bedacht ist, das Nationale zugunsten des internationalen Austausches zu überwinden.

Ein weiterer und nicht unwesentlicher Aspekt in der Entstehungsgeschichte des Faches betrifft eine Entwicklung, die mit der Entstehung der Nationen einhergeht. Der Sprachunterricht, bis dahin hauptsächlich den alten Sprachen sowie jenen vorbehalten, die sich mit einem besonderen kulturellen Gewicht verbanden[102], umfaßt nun unter pragmatischen Gesichtspunkten, die aus dem sich entwickelnden internationalen Handel ergeben, die wichtigsten europäischen Ver-

[102] So beherrschten die gebildeten Kreise im England des 16. Jahrhunderts das Italienische, bildete sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts die Kenntnis des Französischen und später auch die Beherrschung des Englischen in Europa heraus.

kehrssprachen. In demselben Maße, wie sich eine Spezialisierung auf bestimmte Sprachen sowie die Entstehung der neueren Philologien an den Universitäten heranbildet, droht eine Aufsplitterung der traditionellen europäischen Kultur in einzelne Sprachbereiche. Die internationalen kulturellen Verbindungen jedoch sollen nicht dieser zunehmenden Spezialisierung geopfert werden. Somit wäre die Entstehung der Komparatistik – pointiert gesagt – nicht nur einem internationalen und interkulturellen Ideal geschuldet, sondern auch einer sich abzeichnenden Not; sie wäre keine autonome Entwicklung, sondern eine Reaktion auf das historische Umfeld. Ihre Herkunft nicht als Kind der Freiheit, sondern als 'Kind der Not' macht die Komparatistik jedoch bald vergessen; in ihren Anfängen vor allem dadurch, daß sie Impulse aus anderen vergleichenden Wissenschaften aufnimmt.

Neben Morhof gilt Herder als einer der wichtigsten Vorläufer des Faches; aus historischen Gründen und im Unterschied zu Morhof entwickelt Herder eine Konzeption von den fruchtbaren Unterschieden der Nationen und Kulturen, die seinen literaturkritischen Schriften einen theoretischen Rahmen verleiht. Beschäftigt er sich in *Über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773) und in seiner Schrift *Shakespeare* aus demselben Jahr mit der Literatur englischer Sprache, so steht dieses Interesse auf dem Fundament einer jeweiligen nationalen Eigenart der Literaturen. „Kein größerer Schade kann einer Nation zugefügt werden", schreibt Herder, „als wenn man ihr den Nationalcharakter, die Eigenheit ihres Geistes und ihrer Sprache raubt."[103] Daraus folgt unmittelbar, daß die Methode der Literaturkritik *historisch sein muß* und daß sie im weiteren *vergleichend sein kann.* Der Begriff der Nationalliteratur, der heutzutage, nach den zahlreichen furchtbaren Erfahrungen, die aus falsch verstandenem Nationalgefühl entstanden, zumindest als angestaubt, wenn nicht sogar als gefährlich erscheint, ist im Kontext des 18. Jahrhunderts eine Errungenschaft, die aus dem Respekt vor der Eigenart der Völker und Kulturen hervorging – jede nationalistische Färbung ist ihm kraft seiner Herkunft fremd.

Obwohl die Komparatistik in Frankreich ihren Ursprung hat, ist Deutschland für ihre Vorgeschichte nicht ohne Bedeutung.[104] Neben Herder, der sich die Poesie der Völker zum Anliegen machte, ist vor allem Lessing zu nennen, dessen *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (1759-65) ein internationales Interesse an der Literatur der Gegenwart, schon ganz im Sinne von Goethes 'Weltliteratur'-Konzept, erkennen lassen. Bereits 1741 war auf Veranlassung von Gottsched Johann Elias Schlegels *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs bey Gelegenheit des Versuchs einer gebundenen Uebersetzung von dem Tode des Julius*

[103] Zitiert in Paulini, a.a.O., S. 186.

[104] Von den 'deutschen' Ursprüngen des Faches, zumindest in konzeptioneller Hinsicht, spricht Van Tieghem: „La notion de littérature comparée". In: *Revue du mois* 10.3, 1906, S. 271-274.

Caesar, aus den englischen Werken des Shakespear erschienen. „Wir wollen also", schreibt Johann Elias Schlegel, „den Shakespear und den Gryph mit einander vergleichen, und so wohl das Gute, als die Fehler derselben gegen einander halten. Und dies soll geschehen, indem wir den Caesar des ersten und den Leo Armenius des andern untersuchen."[105] Es folgt ein sehr detaillierter, philologisch genauer Vergleich, der freilich bei Einzelheiten verharrt und nur gelegentlich zu allgemeineren Aussagen gelangt, etwa zum Historiendrama.[106] Dem Text ist deutlich anzumerken, daß sein Verfasser zwar über das nötige philologische Rüstzeug verfügt, daß ihm aber eine Konzeption des Vergleichens noch fehlt. Letzteres ändert sich bei August Wilhelm Schlegel, als er seine *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide* vorlegt. Die Begeisterung der Franzosen für 'ihren' Racine wird auf den Prüfstand des Vergleichs gestellt und für zu leicht befunden: „Qu'est-ce que Racine a mis à la place de tant de beautés (sc. bei Euripides)? Rien, absolument rien."[107] Ein desolates Ergebnis, das indes nur dadurch zustandekommt, daß Schlegel Racine an dessen eingestandenem Vorbild Euripides mißt: „Mais [...] il n'y a point d'inconvénient à comparer une pièce d'un auteur français avec celle d'un auteur grec, quand le premier lui-même reconnaît celle-ci pour son modèle."[108] August Wilhelm Schlegel beschränkt sich freilich nicht darauf, die beiden Tragödien von Euripides und Racine miteinander zu vergleichen, sondern „notre parallèle de l'original et de l'imitation contiendra nécessairement un jugement indirect sur la valeur comparative du siècle d'Euripide et de celui de Racine."[109] Und mehr noch: Schlegel stellt auch allgemeine Überlegungen zur Tragödie an und bezieht sich dabei auf die Griechen und Römer einerseits, auf Shakespeare, den 'Modernen', andererseits. August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (gehalten in Berlin 1801-1804) sowie die *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Wien 1809-1811), in denen er die dramatische Dichtung in Griechenland, Rom, Italien, England, Spanien, Frankreich und Deutschland behandelt, gehören zu den entscheidenden und die Komparatistik konzeptionell mitbegründenden Werken. Daß Schlegel zudem seit 1804 Reisebegleiter und literarischer Berater von Mme de Staël bis zu ihrem Tode (1827) war, führt den 'inoffiziellen' Beginn der Komparatistik auf französisch-schweizer und auf deutscher Seite zusammen.

[105] Die Schrift wird zitiert nach der Ausgabe: Schlegel, Johann Elias: *Ausgewählte Werke.* Hg. v. Werner Schubert, Weimar 1963, S. 456-477.

[106] So müsse man bei einem Historiendrama die geschichtliche Realität respektieren. (Ebd. S. 466 f.)

[107] Schlegel, August Wilhelm von: *Sämtliche Werke*: Œuvres de M. Auguste-Guillaume de Schlegel écrites en français et publiées par Edouard Böcking, 2. Bd., Hildesheim und New York 1972 (=Nachdr. der Ausg. Leipzig 1846), S. 333-405, hier S. 334.

[108] Ebd., S. 336.

[109] Ebd. S. 337.

Gleich ob diese oder jene Nation an der Entstehung des Faches größeren oder kleineren Anteil hat: im Verlauf des 18. Jahrhunderts bilden sich die Voraussetzungen heraus, unter denen die neue Literaturwissenschaft im weiteren ihre Arbeit aufnimmt. Die Entdeckung der Relativität des Schönen und damit die Ablösung von der Vorherrschaft der Antike im Bereich des Geschmacks gehört ebenso zu diesen Voraussetzungen wie die im 18. Jahrhundert entstehende Genieästhetik. Wie das Genie durch Individualität und Originalität charakterisiert ist, verfügt auch jede Nation und damit ihre Literatur über eine charakteristische Eigenart, die sie allererst mit den Literaturen anderer Nationen vergleichbar macht. Da ein verbindliches Modell des Schönen fortan fehlt, wird dem Austausch der Nationen zum Zwecke der Ausbildung des Geschmacks große Bedeutung beigemessen. Im Februar 1780 schreibt Garat im *Mercure de France*: „Une étude comparée des écrivains dont s'honorent les nations qui ont une littérature est sans doute ce qu'il y a de plus propre à féconder et à multiplier les talents.“[110] Meßlatte der eigenen künstlerischen Leistung ist nun nicht mehr die Antike, sondern die Gemeinschaft der Zeitgenossen verschiedener Nationen. Man sieht, daß mit der Relativität des Schönen, die zugleich die Besonderheit der nationalen Literaturen hervortreten läßt, offenbar mehrere Probleme entstehen, denen der gesellige Austausch der besten Geister der Nationen abhelfen soll: Es besteht nicht nur die Gefahr nationaler Eigenbrötelei, sondern es entsteht auch ein Werte-Vakuum, das durch den impliziten Wettstreit der Nationen behoben werden soll.

Die unmittelbaren Rahmenbedingungen für die Herausbildung des Faches entstehen in deutsch-französischer Kooperation. 1810 veröffentlicht Germaine de Staël ihre dreibändige Schrift *De l'Allemagne*, eine Kultur- und Literaturstudie über Deutschland, die vor dem Hintergrund der Kritik an den Verhältnissen in Frankreich entstanden ist. Das darin allenthalben ausgesprochene Lob für die deutsche Kultur hat somit einen gegen das Napoleonische Frankreich gerichteten polemischen Kontext. In diesem Zusammenhang verwundert es kaum, daß die Zensur auf diese Schrift aufmerksam wurde. Der Polizeiminister, der die Zerstörung des Buches anordnete, soll der Autorin vorgeworfen haben: „Nous ne sommes pas encore réduits à chercher des modèles dans les peuples que vous admirez.“ Der Kommentar von Brunel, Pichois und Rousseau ist deutlich: „Ce qui prouve qu'il n'est pas sans péril de proposer à ses compatriotes de s'enrichir.“[111] Erst in der zweiten Auflage, London 1813, konnte das Werk seine Wirkung entfalten und die deutsche Literatur, bis dahin kaum außerhalb der Landesgrenzen bekannt, gleichsam 'europafähig' machen.[112]

[110] Zitiert in Jeune, a.a.O., S. 33 f.

[111] Brunel/Pichois/Rousseau, a.a.O., S. 16.

[112] Der Ausdruck stammt von Horst Rüdiger: „Nationalliteraturen und europäische Literatur. Methoden und Ziele der Vergleichenden Literaturwissenschaft.“ In: *Schweizer Monatshefte* 42, 1962/63, S. 195-211, hier S. 196.

b) Die Konzeption einer neuen Literaturwissenschaft

Komparatistische Fragestellungen zu behandeln und Vergleiche von Literaturen vorzunehmen ist in der Sache, das heißt gemäß den internationalen und interdisziplinären Kontexten der Literatur, ein nur schwerlich angreifbares Verfahren. Die Geschichte des Vergleichens von Literatur ist aber nicht mit der Geschichte der Vergleichenden Literaturwissenschaft identisch. Aus einer literaturkritischen Aktivität muß, soll eine akademische Disziplin entstehen, eine institutionelle Einrichtung im Rahmen von Forschungsstätten und Hochschulen werden. Dies aber erfordert eine theoretisch und methodisch gesicherte Begründung der vormaligen literaturkritischen Aktivität, damit sich ein akademisches Fach etablieren kann. Die Geschichte dieser Einrichtung der Komparatistik als Disziplin mit einem eigenen Gegenstandsbereich, eigenen Fragestellungen und, im weiteren, eigenen Lehrstühlen und Curricula soll nun in ihren wichtigsten Stationen nachgezeichnet werden.

Die Geschichte der Komparatistik ist in einen größeren historischen Zusammenhang eingebettet. Als mit Beginn des 19. Jahrhunderts die Nationalstaaten entstehen und mit ihnen die jeweiligen 'Nationalphilologien', wird diese Tendenz sogleich konterkariert. Die Beschränkung auf die Erforschung der Nationalteraturen führt unabdingbar zu einer verengten Sicht auf die historischen Bedingungen des Schreibens. Literaturbeziehungen sind ihrer Natur nach sowohl national als auch international, und eben dieser letzte Gesichtspunkt hat in den Nationalphilologien keinen Raum. Während mit der Romantik die Erforschung der Nationalliteraturen einsetzt – während aber zugleich, wie schon angeführt, im Rahmen speziell der deutschen Romantik auch die ersten großen Synthesen komparatistischer Literaturbetrachtung entstehen –, kommt es bald zu einer, obschon zunächst zögerlichen, gegenläufigen Tendenz. Die Konzentration auf nationale Entwicklungen der Literaturen fordert auch, gleichsam als Gegengewicht, eine internationale Literaturbetrachtung, jene also, die sich die ersten Komparatisten, zunächst noch ohne sichere akademische Heimat, zu ihrem Programm machen. Obwohl die Komparatistik die ausschließliche Betrachtung der Literatur innerhalb der Nationengrenzen zu überwinden sucht, hat sie dennoch in dieser ihre konzeptionellen Wurzeln, und es ist, wie Brunel, Pichois und Rousseau in ihrer Studie bemerken, eine paradoxe Aufgabe, den literarischen Nationalismus aus der Vergleichenden Literaturwissenschaft austreiben zu wollen, denn sie verdankt ihm ihre Existenz: „Tâche paradoxale, en effet, que d'exorciser peu à peu le nationalisme littéraire, sans lequel l'idée [sc. der Komparatistik] n'aurait pas pris naissance.“[113]

[113] Brunel/Pichois/Rousseau, a.a.O., S. 29.

Jean-Jacques Ampère, der Sohn des Physikers André Marie Ampère, hielt 1830 am Athéné zu Marseille eine Vorlesung mit dem Titel „Vergleichende Geschichte der Literaturen".[114] Wie in der Botanik oder in der Zoologie dürfe man, schreibt Jean-Jacques Ampère, auch in der Vergleichenden Literaturwissenschaft zwischen den Gegenständen, die man klassifiziert, keine arbiträren Unterscheidungen vornehmen, sondern müsse zu natürlichen Reihen und Familien gelangen: „Il faut établir ici, comme en botanique et en zoologie, dans les objets que l'on classe, non des divisions arbitraires, mais des séries et des familles naturelles."[115] Wenn Ampère dieses Unterfangen „l'histoire comparative des arts et des littératures chez tous les peuples" nennt[116] und als vergleichende Geschichte der Künste und der Literaturen konzipiert, scheint er damit, ganz gegen die sich später etablierende 'französische' Tradition, dem Fachverständnis der amerikanischen Komparatisten in heutiger Zeit schon sehr nahe zu kommen. Offenbar bildet die Naturwissenschaft, genauer: die Biologie mit ihren Klassifizierungen der Arten, das entscheidende *tertium comparationis* für die neue Wissenschaft. Dieses Verfahren eines Vergleichs zwischen den Literaturen nach dem Muster der Biologie nennt Ampère in dem oben schon angeführten Zitat die „vergleichende Geschichte der Künste und Literaturen bei allen Völkern." Aus ihr soll die Philosophie der Literatur und der Künste hervorgehen. Zwei Jahre später wird Ampère an die Sorbonne nach Paris berufen, wo er eine Antrittsvorlesung hält mit dem Titel: „De la littérature française dans ses rapports avec les littératures étrangères au Moyen Age." Darin führt er aus:

> Nous la ferons, messieurs, cette étude comparative, sans laquelle l'histoire littéraire n'est pas complète; et si, dans la suite des rapprochements où elle nous engagera, nous trouvons qu'une littérature étrangère l'emporte sur nous en quelque point, nous reconnaîtrons, nous proclamerons équitablement cet avantage; nous sommes trop riches en gloire pour être tentés de cette de personne, nous somme trop fiers pour ne pas être justes.[117]

Trotz dieser zwar deutlich zeitbedingten, im Kern aber bedenkenswerten Konzeptionen, die ausdrücklich den Vergleich der Literaturen *und* Künste enthalten, gilt Ampère nicht als der Vater der Komparatistik. Dieses Verdienst kommt Abel François Villemain zu, der schon 1828, also zwei Jahre früher als Ampère, an der Sorbonne in Paris eine Vorlesung hielt unter dem etwas schwerfälligen Titel:

[114] Paulini weist darauf hin, daß Ampère 1827 bei August Wilhelm Schlegel in Bonn studiert hatte. Diese historische Anmerkung unterstreicht erneut die Bedeutung von A.W. Schegel für die Entstehung der Komparatistik. Auch Abel-François Villemain orientierte sich an Schlegel, insbesondere an dessen Wiener Vorlesungen.
[115] Zit. bei Jeune, a.a.O. S. 35.
[116] Ebd.
[117] Brunel/Pichois/Rousseau, a.a.O., S. 19.

„Untersuchung des Einflusses, den die französischen Schriftsteller im 18. Jahrhundert auf die ausländischen Literaturen ausübten, und der europäische Geist"; der Originaltitel klingt nur unwesentlich eleganter: „Examen de l'influence exercée par les écrivains français du XVIIIe siècle sur les littératures étrangères et l'esprit européen". Gleichviel: Dieses Ereignis gilt als die Geburtsstunde der Komparatistik. Und obschon Wissenschaftler nicht zur Emphase neigen (dürfen), kann sich Simon Jeune des jubilierenden Ausrufs nicht enthalten: „La littérature comparée est née."[118] Doch zunächst ist der neue Erdenbürger noch recht schwächlich, und es wird vieler Anstrengungen bedürfen, ihm einen Platz im Rahmen der Literaturwissenschaften und vor allem: innerhalb der Universitäten zu sichern. Auf die Umstände der Benennung des Faches war bereits hingewiesen worden: Der Name liegt gleichsam in der Luft wie ein Modename, denn schon 1810 veröffentlicht Jean-François Sobry eine Schrift mit dem Titel: *Poétique des arts, ou Cours de peinture et de littérature comparée* – die wohl früheste Verwendung der Bezeichnung „littérature comparée". 1816 geben François Noël und Guislain de La Place eine in der Folgezeit weit verbreitete Anthologie mit dem Titel *Cours de littérature comparée – Leçons françaises de littérature et de morale* heraus.[119] In den anderen Wissenschaften zeigt sich zu dieser Zeit ebenfalls die Tendenz zu vergleichenden Studien[120]: Die *Anatomie comparée* von Georges Cuvier erscheint 1800 bis 1805, 1816 wird das Werk des Mainzer Sprachwissenschaftlers Franz Bopp *Über das Konjugationssystem der Sanskritsprache im Vergleich mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprache* publiziert, und ab 1821 veröffentlicht François Renouard seine *Grammaire comparée des langues de l'Europe latine dans leurs rapports avec la langue des troubadours.* Die These, das Provenzalische sei die Mutter aller Sprachen, hält einer sprachgeschichtlichen Prüfung nicht stand; wichtig aber ist Renouards Idee, man könne mit Hilfe der vergleichenden Methode die Sprachgeschichte auf eine sichere Basis stellen. 1817 erscheint der *Cours analytique de littérature générale* von Népomucène Lemercier, und vom selben Jahr 1817 an erscheint Carl Ritters monumentales Werk *Die Erdkunde, im Verhältnis zur Natur und zur Geschichte des Menschen, oder allgemeine vergleichende Geographie.*

Für die Entwicklung des Faches ist die Einrichtung von Lehrstühlen für 'ausländische' Literatur, eine französische Besonderheit, nicht ohne Bedeutung. Von 1830 an gibt es einen solchen Lehrstuhl an der Sorbonne, den Claude Fauriel

[118] Jeune, a.a.O., S. 36.
[119] Das Werk erlebte insgesamt 52 (!) Auflagen.
[120] Vgl. hierzu die kurzen, aber präzisen Anmerkungen von Bauer, Roger: „Origines et métamorphoses de la littérature comparée". In: *Actes du 12e congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée* (München 1988), Bd. 1, S. 21-27, hier S. 21 f.

innehat; 1838 wird ein solcher Lehrstuhl in Lyon, 1839 in Rennes eingerichtet.[121] Zu den 'Gründungsvätern' der Komparatistik – um auf diese Weise die Frage nach der 'einen' Vaterschaft zu umgehen – gehört auch Philarète Chasles. Es scheint, als ginge die Programmatik des Faches häufig mit der Institution der Antrittsvorlesung einher, denn auch Chasles stellt seine Überlegungen zum Vergleich der Literaturen in seinem 'discours inaugural' am Athéné zu Paris an. Nachdem er erklärt hatte, nichts lebe isoliert, und Isolation sei der Tod, fährt er fort: „Tout le monde emprunte à tout le monde: ce grand travail de sympathies est universel et constant."[122] Wenn Chasles in der Folge eine vergleichende Geschichte der Literatur, der Philosophie und der Politik vorschlägt, kommt er dem heutigen Verständnis des Faches weitaus näher als die spätere 'französische Schule'; Ähnliches gilt auch für Ampère und seine Konzeption von einem Vergleich der Literaturen und Künste.

Um 1840 hat sich die Vergleichende Literaturwissenschaft, der bislang freilich noch die akademischen Ehren fehlen, der Sache nach etabliert, und ihr Ort ist hauptsächlich Paris. In der *Revue des deux mondes* vom 15. November 1847 stellt Charles Louandre fest: „L'étude comparée des littératures a mis en circulation une foule d'idées nouvelles."[123] Wenn für die Zeit um 1840 die Existenz einer vergleichenden Literaturwissenschaft als gesichert gelten kann, haben Publikationen komparatistischer Art daran den größten Anteil: So erscheinen zum Beispiel Adolphe de Puibusques *Histoire comparée des littératures espagnole et française* (1843), Edme Jacques Benoît Ratherys *L'influence de l'Italie sur les lettres françaises, depuis le XIIIe siècle jusqu'au règne de Louis XIV* (1853) sowie die Untersuchung von William Reymond: *Corneille, Shakespeare et Goethe* (1864, mit einem Vorwort von Sainte-Beuve).[124] In diesen historischen Zusammenhang gehört auch Moriz Carrières Untersuchung *Das Wesen und die Formen der Poesie* (1854, 2. Aufl. 1884: *Die Poesie. Ihr Wesen und ihre Formen. Mit Grundzügen der Vergleichenden Literaturgeschichte)*, mit der Deutschland Anschluß an die französische Entwicklung gewinnt und die auf eine Münchner Vortragsreihe zurückgeht. Auch in England erscheint ein Werk, das in diesen 'europäischen' Kontext gehört: *Introduction to the Literature of Europe in the Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Centuries* von Henry Hallam (1837). Die Nennung beispielhafter Werke ließe sich noch fortsetzen, doch ist schon jetzt klar, daß sich eine neue Disziplin zumindest in ihren Umrissen abzeichnet. Freilich bedarf es noch einer festen institutionellen Grundlage, die jedoch, wie die folgende Darstellung zu zeigen versucht, auf Schwierigkeiten stieß.

[121] Vgl. Claudon, Francis; Haddad-Wotling, Karen: *Précis de littérature comparée,* Paris 1992, S. 6.
[122] Zitiert bei Brunel/Pichois/Rousseau, a.a.O., S. 19.
[123] Zitiert bei Dyserinck, *Komparatistik,* a.a.O., S. 20.
[124] Hinweise darauf befinden sich bei Brunel/Pichois/Rousseau, a.a.O., S. 20.

c) Die Komparatistik als akademische Disziplin

Als Villemain, Ampère und Chasles ihre Vorlesungen halten, hat die Komparatistik noch kein Heimatrecht an den Universitäten. Es geht zunächst um die Sache selbst; die Institutionalisierung wird – freilich erst viel später – folgen. Ist Frankreich unter theoretisch-konzeptionellem Aspekt die Heimat der Komparatistik, so ist es doch nicht das Ursprungsland ihrer akademischen Anerkennung. Der historische Zufall will es, daß der erste Lehrstuhl für AVL nicht in Frankreich, sondern in Italien entsteht. Francesco de Sanctis, italienischer Unterrichtsminister, richtet 1861 für den Deutschen Georg Herwegh einen Lehrstuhl ein, den dieser freilich nicht besetzt, so daß de Sanctis 1863 sich selbst zum Professor für Vergleichende Literaturgeschichte an der Universität Neapel ernennt. Er quittiert aber schon 1865 seinen Dienst, um sich als Unterrichtsminister der Politik zu widmen; sein Lehrstuhl kann nicht neu besetzt werden. 1871 nimmt er seine Lehrtätigkeit über internationale Literaturgeschichte wieder auf und übt sie bis 1877 aus; danach wird der Lehrstuhl abgeschafft. Die 'italienische Komparatistik' sollte eine kuriose Episode der Fachgeschichte bleiben, denn es gelang nicht, diese Anfänge zu perpetuieren: Es entsteht zu dieser Zeit keine komparatistische Tradition in Italien, obwohl die Tätigkeit von de Sanctis eine Parallele fand im Wirken von Arturo Graf, der ab 1877 Professor an der Universität Turin war. Dort lehrte ab 1907 Arturo Farinelli, der zusammen mit Arturo Graf zu den Pionieren des Faches in Italien gehört. Trotzdem: Eine 'Turiner Schule' kann sich auf die Dauer so wenig etablieren, wie es die Komparatistik in Neapel vermochte.

Ganz ähnlich stellen sich die Verhältnisse in der Schweiz dar. Die Untersuchung von Jean Charles Léonard de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe* (1813) steht am Beginn der Schweizerischen Komparatistik, ist aber, nicht anders als die oben genannten Schriften, ein Beitrag zur Ausbreitung der AVL der Sache, aber nicht der Institution nach. Fachgeschichtlich bedeutsam ist diese Schrift vor allem deshalb, weil Sismondi der Gruppe von Coppet nahesteht, der neben Mme de Staël auch August Wilhelm Schlegel angehört. Daß die Komparatistik sich ihren akademischen Weg noch sucht, zeigt sich nicht zuletzt daran, daß ein Spezialist für vergleichende Rechtsgeschichte (!), Joseph Hornung, 1850 an der Universität Lausanne eine Lehrveranstaltung über Vergleichende Literaturgeschichte abhält; offenbar ist allein der Vergleich das *tertium comparationis*, und es scheint kaum eine Rolle zu spielen, was man vergleicht! Seit 1858 hält Albert Richard im Rahmen seines Berufungsgebietes „Moderne Literaturen" an der Universität Genf Veranstaltungen über vergleichende Literaturgeschichte ab; 1865 wird ihm ein Lehrstuhl eingerichtet für „Littérature Moderne Comparée". Nachfolger von Richard auf dieser Lehrkanzel wird 1871 Marc Monnier, dem 1886-1895 Edouard Rod folgt. Doch eine Tradition ist auch damit nicht entstan-

den: 1895 wird dieser Lehrstuhl abgeschafft. Von 1895 bis 1904 wirkt Louis-Paul Betz zunächst als Privatdozent, dann als ordentlicher Professor an der Universität Zürich. Er ist der Initiator der ersten Fachbibliographie.[125] Doch nach seinem frühen Tod im Jahre 1904 wird auch an der Universität Zürich die Komparatistik wieder abgeschafft.

Nach einigen vielversprechenden, allerdings nicht traditionsstiftenden Anfängen in der Schweiz und in Italien wird nun Frankreich doch, nachdem es schon die ersten komparatistischen Vorlesungen hervorgebracht hatte, auch in akademischer Sicht zum Ursprungsland des Faches. Denn der erste Lehrstuhl, der für das neue Fach eingerichtet wurde, befand sich an der Universität Lyon. Seit 1892 war Joseph Texte mit einer Vorlesung über den „Einfluß der germanischen Literaturen auf die französischen Literatur seit der Renaissance" beauftragt worden; aus dieser Dozententätigkeit ging dann 1897 die Einrichtung eines Lehrstuhls für Vergleichende Literaturgeschichte hervor. Joseph Texte, Sohn eines Franzosen und einer Schweizerin, hielt seine programmatische Antrittsvorlesung unter dem Titel: „Die Studien vergleichender Literaturwissenschaft im Ausland und in Frankreich". 1901 wird Baldensperger Nachfolger Textes, der 1900 verstorben war, auf dem Lehrstuhl in Lyon und wechselt 1910 auf den neugeschaffenen Lehrstuhl an der Sorbonne in Paris. Erst jetzt ist das Fach definitiv installiert, und Baldensperger und seine Schüler Paul Hazard und Philippe Van Tieghem machen aus dem Pariser „Institut des Littératures Modernes et Comparées" die weltweit wichtigste Lehr- und Forschungsstätte der Komparatistik, deren Vorherrschaft bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges unangefochten ist. 1885 waren zwei Habilitationsschriften erschienen: *Heine in Frankreich* von Louis Paul Betz und *Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire* von Joseph Texte; 1904 erscheint Baldenspergers *Goethe en France*. Baldensperger betreut 1902 die erweiterte Neuauflage der Fachbibliographie von Betz – die letzte Auflage von 1904 enthält sechstausend Titel – und gründet 1921 die bis heute bestehende *Revue de Littérature Comparée*.

Die Darstellung, auf die Anfänge des Faches in Frankreich bezogen, eilte den Ereignissen etwas voraus. Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entstehen auch in den USA die ersten Lehrstühle für Vergleichende Literaturwissenschaft: zum Studienjahr 1890/91 an der Harvard University, wo 1904 ein eigenes Institut eingerichtet wurde, im Jahre 1899 dann an der Columbia University in New York. 1903 wurde die Zeitschrift *Journal of Comparative Literature* gegründet, an der sich neben den Herausgebern auch Baldensperger und Croce beteiligten; doch schon nach einem Jahr mußte sie ihr Erscheinen wieder einstellen. Allerdings war die Komparatistik, so wie sie in den USA verstanden wurde, kein eigener Fachstudiengang, sondern diente der 'Allgemeinbildung' der Studieren-

[125] Betz, Louis-Paul: *Bibliographie de la littérature comparée*, Strasbourg 1900.

den, denen Kurse wie „General Literature", „World Literature", „Great Books" angeboten wurden.

Einen wesentlichen Impuls, der auch konzeptionell von Bedeutung war, erhielt die junge Disziplin durch die Gründung einer Zeitschrift. Hugó Meltzl de Lomnitz (1846-1908) war 1872 Professor für Germanistik in der neugegründeten Universität von Kolozsvár (damals Ungarn, heute das rumänische Cluj) geworden und gab ab 1877 eine Zeitschrift heraus, die unter dem Namen *Acta Comparationis litterarum universarum*[126], den sie vom zweiten Jahrgang an trug, bekannt wurde und die Frühgeschichte der Komparatistik prägte. Diese Zeitschrift erschien von 1878 an unter der alleinigen Herausgeberschaft von Meltzl de Lomnitz und zählte zu ihren Mitarbeitern Frédéric Amiel, Tomaso Cannizzaro, Heinrich und Julius Hart sowie Frédéric Mistral. In dieser Zeitschrift eine einheitliche oder gar programmatische Konzeption auszumachen fällt schwer; Gertrud Lehnert führt aus, daß Goethes Begriff der Weltliteratur sozusagen „die Flagge (war), unter der das Unternehmen lief"[127], daß sich aber im weiteren Verlauf der Publikation immer stärker eine Vorstellung von 'Volksliteratur' entwickelte und das Unternehmen schließlich die Vergleichende Literaturwissenschaft als „eine Art Superdisziplin" betrachtete, „die in synthetischer Gesamtschau das Wesen des Menschen und seiner Schöpfungen erkunden sollte."[128] Einen 'supranationalen Standort', wie ihn Hugo Dyserinck in den *Acta* zu erkennen glaubte, vermag Lehnert nicht zu sehen.[129] Was dazu führte, daß die *Acta* 1887 ihr Erscheinen einstellten, ist bis heute nicht geklärt.[130] Jedenfalls war kurz zuvor von Max Koch die *Zeitschrift für Vergleichende Literaturgeschichte* gegründet worden, die bis 1910 erschien (mit Beiheften ab 1901).

Bevor es in Deutschland zur Einrichtung eigener Lehrstühle und Studiengänge für Komparatistik kam, wurden, ganz ähnlich wie seinerzeit in den anderen Ländern, Lehrbefugnisse für das neue Fach erteilt: zuerst 1927 an der Universität Leipzig; Inhaber dieser Zusatzvenia war der Romanist Victor Klemperer. Fachlich vergleichbar war auch die Tübinger Venia für Kurt Wais im Jahre 1934. Das erste Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Deutschland wurde 1946 von der französischen Besatzungsmacht an der Universität Mainz eingerichtet; 1949 folgte Saarbrücken. So ist die Einführung des Faches in Deutschland eine – diesmal positive – Folge des Krieges, und die 'Gründungsväter' der deutschen Komparatistik sind die Franzosen, die auch im 19. Jahrhundert den Anfang des Faches gesetzt hatten.

[126] Vgl. hierzu Lehnert, Gertrud: „Acta Comparationis Litterarum Universarum. Eine komparatistische Zeitschrift des 19. Jahrhunderts". In: *arcadia* 17, 1982, S. 16-36.
[127] Ebd. S. 19.
[128] Ebd. S. 31.
[129] Vgl. ebd. S. 22 f.
[130] Vgl. ebd. S. 20 f.

Es hat wenig Sinn, so will mir scheinen, die Geschichte des Faches in all ihren internationalen Verästelungen und in epischer Breite nachzuerzählen. Deshalb schließt sich dieser kurzen Skizze, die Wert auf das Wesentliche legte, eine tabellarische Aufstellung der Fachgeschichte in Daten und Stichworten an. Sie wird ergänzt durch eine Liste der für das Fach interessanten (und das heißt: nicht unbedingt aus ihm heraus entstandenen) Zeitschriften. Sie zu kommentieren wäre eine fast unabschließbare Aufgabe, und deshalb endet dieses Kapitel, das eine etwas komplizierte und sperrige Materie zum Inhalt hatte, mit der Aufforderung an die Leserinnen und Leser, diese Zeitschriften in die Hand zu nehmen und hineinzuschauen.

Historischer Überblick zur Fachgeschichte

a) Schriften komparatistischen Charakters ante litteram:
Alighieri, Dante: De vulgarum eloquentia (1305)
Crescimbeni, Giovanni Mario: Storia della volgar poesia (1698)
Voltaire: Essai sur la poésie épique (1727)
Schlegel, Johann Elias: Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs (1742)
Voltaire: Lettres anglaises (1754-1762)
Lessing, Gottfried Ephraim: Briefe die neueste Literatur betreffend (1759-1765)
Gazette littéraire de l'Europe (1764-1766)
Andres, Juan: Dell'origine, dei progressi et della stato attuale d'ogni litteratura (1782-1799)
Mme de Staël: De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (1800)
Schlegel, August Wilhelm: Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide (1807)
Mme de Staël: De l'Allemagne (1810)
Stendhal: Racine et Shakespeare (1822)
Bouterwek, Friedrich: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts (1801-1819).
Eichhorn, Johann Gottfried: Geschichte der Literatur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit (1805-1811)
Andrew, John: Comparative view of the French and English nations in their manners, politics and literature (1785)

b) Wissenschaftliche Veröffentlichungen mit vergleichendem Charakter in der Nähe der Entstehungszeit der AVL:
Abbé Tressan: Mythologie comparée (1798)
Cuvier, Georges: Lecons d'anatomie comparée (1800-1805)

Bouterwek, Friedrich: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts (1801-1819)
Villiers, Charles de: Erotique comparée, ou essai sur la manière essentiellement différente dont les poètes français et allemands traitand l'amour (1807)
Duquesnel, Amédée: Histoire des lettres – Cours des littératures comparées (1841-1845)
Sismondi, Jean Charles Léonard: De la littérature du midi de l'Europe (1813)
Blainville, Neri Marie: Physiologie comparée (1835)
Raynouard, François: Grammaire comparée des langues de l'Europe latine dans leurs rapports avec la langue des troubadours, 1821 ff.
Ritter, Carl: Die Erdkunde, im Verhältnis zur Natur und zur Geschichte des Menschen, oder allgemeine vergleichende Geographie, 1817 ff.
Sobry, Jean-François: Poétique des arts, ou Cours de peinture et de littérature comparée (1810; wohl frühester Beleg für den Begriff)
Noël, François: Guislain de La Place: Cours de littérature comparée. Leçons françaises de littérature et de morale (1816)
Hallam, Henry: Introduction to the Literature of Europe in the 15th, 16th and 17th Centuries (1837)
Puibusque, Adolphe de: Histoire comparée des littératures espagnole et française (1843)
Rathery,), Edme Jacques Benoît: L'influence de l'Italie sur les lettres françaises, depuis le XIIIe siècle jusqu'au règne de Louis XIV (1853)
Carrière, Moriz: Das Wesen und die Formen der Poesie (1854, 2. Aufl. 1884: Die Poesie. Ihr Wesen und ihre Formen. Mit Grundzügen der Vergleichenden Literaturgeschichte).
Pornett, Hutcheson M.: Comparative Literature (1886)
Betz, Louis-Paul: Heine in Frankreich (1895)
Texte, Joseph: J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire (1895)
Betz, Louis-Paul: La littérature comparée: Essai bibliographique (1897)
Baldensperger, Fernand: Goethe en France (1904)
Lollié, Frédéric: L'évolution historique des littératures, histoire des littératures comparées, des origines au XX siècle (1904, engl. Übersetzung 1906)

c) Unmittelbare Vorgeschichte des Faches:
1828 Villemain hält an der Sorbonne eine Vorlesung mit dem Titel: „Cours de littérature française"; er behandelt darin den wechselseitigen Einfluß der Engländer und Franzosen aufeinander.
1830 Jean-Jacques Ampère hält am Athéné zu Marseille seine Antrittsvorlesung.

1832 Jean-Jacques Ampère hält seine Antrittsvorlesung an der Sorbonne: „De la littérature française dans ses rapports avec les littératures étrangères au moyen âge".
1835 Antrittsvorlesung von Philarète Chasles am Athéné von Paris.

d) Lehrstühle und Lehrberechtigungen:
1861 Neapel (Georg Herwegh berufen, tritt aber die Stelle nicht an)
1871 Neapel, Francesco de Sanctis bis 1875
1865 Genf („littérature moderne comparée"), Albert Richard
1896 Zürich
1897 Lyon, Inhaber Joseph Texte, Nachfolger Fernand Baldensperger
1899 Columbia, George E. Woodberry
1910 Sorbonne, Fernand Baldensperger, Nachfolger Jean-Marie Carré
1918 Straßburg
1923 North Carolina
1925 University of Southern California
1925 Collège de France, Marcel Bataillon
1927 Wisconsin
1927 Leipzig: Victor Klemperer erhält eine Venia für Romanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft.
1934 Tübingen: Venia für Romanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft an Kurt Wais verliehen
1946 Mainz, Friedrich Hirth
1949 Dijon
1951 Bordeaux

e) Wissenschaftliche Gesellschaften:
1928 Gründung der Commission internationale d'histoire littéraire moderne Oslo; Kongresse 1931 in Budapest, 1935 in Amsterdam und 1939 in Lyon, 1949 in Paris. in Florenz (1951) durch die *Fédération internationale des langues et littératures modernes* ersetzt; aus ihr geht die *International Comparative Literature Association* hervor.
1947 Gründung einer Sektion für Vergleichende Literaturwissenschaft der *Modern Language Association of America.*
1948 Gründung der japanischen Gesellschaft für Vergleichende Literaturwissenschaft
1954 Gründung der *Société Française de littérature comparée*; ab 1973 heißt sie *Société française de littérature générale et comparée*
1955 Gründung der *International Comparative Literature Association* in Venedig
1960 *Gründung der American Comparative Literature Association*

1969 Gründung der *Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*

f) Wichtige Zeitschriften, historisch und aktuell:
Acta Comparationis Litterarum Universarum (1877-1887) Herausgegeben von Hugo Meltzl de Lomnitz, Erscheinungsort Klausenberg (Ungarn), heute Cluj in Rumänien.
Zeitschrift für Vergleichende Literaturgeschichte (1877-1910) und *Studien zur Vergleichenden Literaturgeschichte* (1901-1909), herausgegeben von Max Koch, Leipzig.
Journal of Comparative Literature (1903), gegründet von George E. Woodberry, Columbia University.
Revue de Littérature Comparée (seit 1921), Paris (erscheint zwischen 1942 und 1945 als *Comparative Literature Studies* in Cardiff, die noch ein Jahr als selbständige Zeitschrift fortgeführt wurde).
Orbis Litterarum (seit 1943), Odense, Dänemark.
Rivista di letterature moderne e comparate (seit 1948), Florenz.
Comparative Newsletter (1942-1946), herausgegeben von Arthus E. Christy (Columbia 1930-1945).
Comparative Literature (seit 1949), University of Oregon.
Yearbook of Comparative and General Literature (seit 1952), Indiana University.
Zagadnienia Rodjazów Literaachick (seit 1958) Lódz, Polen.
Comparative Literature Studies (seit 1963), University of Maryland.
Comparative Literature Studies (seit 1964), University of Illinois.
arcadia (seit 1966), Berlin.
Genre (seit 1967), University of Chicago.
Neohelicon (seit 1973), Budapest.
New Comparison (seit 1983), Norwich.
Colloquium Helveticum (seit 1985), Bern.

3. Vom Nutzen und Nachteil des Vergleichens in der Komparatistik

Kaum etwas vermag elaborierte Systeme so nachhaltig zu erschüttern wie naive Fragen. Was als elementar und damit als fast selbstverständlich erscheint, trifft häufig den *nervus rerum*. Die folgende Anekdote mag diesen Sachverhalt erhellen: Als Dylan Thomas bei dem Besuch einer amerikanischen Universität erfuhr, daß dort auch das Fach 'Comparative Literature' vertreten sei, fragte er den Fachvertreter nach den Inhalten der Disziplin. Nachdem Dylan Thomas erfahren hatte, daß man Literatur vergleiche, ergab sich die weitere Frage wie von selbst: „What do you compare it with?" Die Frage blieb ohne Antwort. Verständlich, daß Harry Levin, der von dieser Begebenheit berichtet[131], den Namen des betreffenden Kollegen diskret verschweigt, der die so elementare wie naheliegende Frage nicht beantworten konnte. Doch es hätte noch schlimmer kommen können: Wie beantwortet man aus der Sicht der Komparatistik die Frage: „*Wie* vergleichen Sie Literatur und *warum*?" Fragen dieser Art sind geeignet, die Basis des Faches zu erschüttern, denn ihrem Namen zum Trotz beschäftigt sich die Komparatistik nur sporadisch mit der Frage, was sie eigentlich tue, wenn sie vergleicht. Glücklicherweise wird diese Frage nur selten gestellt, so daß ein Dilemma unserer Disziplin im Clair-Obscur des Ungesagten verborgen bleibt. Als „comparatistes sans comparatisme", wie Roger Bauer es formulierte[132], genießen wir – wie lange noch? – seitens unserer Gesprächspartner aus anderen Fächern eine konzeptionelle Schonung, die, je nach Perspektive, auf verständnisvoller Diskretion oder der Einsicht in die Schwierigkeiten unserer Disziplin beruht. Selten sind in der Fachdiskussion konkrete Überlegungen darüber angestellt worden, worin die Methodik des Vergleichens bestehe; von einer Methodologie kann *a fortiori* noch weniger die Rede sein. Über Allgemeinheiten reichte die Debatte nur in wenigen Fällen hinaus. Was Sven Linnér unter dem ambitionierten Titel *The Structure and Functions of Literary Comparisons* vorlegt, ist kaum mehr als eine emphatische Huldigung an den Gemeinplatz:

> The structure of literary comparisons is, fundamentally, very simple. It can be described thus: the critic lays the two texts he wishes to compare before his reader, points to them, and expects the reader to exclaim: „How striking, how similar!"[133]

---

[131] Levin, Henry: „Grounds for Comparison". In: ders: *Comparing the Literature*, Cambridge, Mass., 1972, S. 74-90, hier S. 74.

[132] Bauer, Roger: „Comparatistes sans comparatisme". In: Valdes, Mario J.; Jawitsch, Daniel et al. (Hgg.): *Comparative Literary History as Discourse. In Honor of Anna Balakian*, Bern usw. 1992, S. 41-50.

[133] Linnér, Sven: „The Structure and Functions of Literary Comparisons". In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26, 1967/68, S. 169-179, hier S. 169.

Trotz dieser unmittelbaren Evidenz kommen dem Autor im Verlauf seiner Überlegungen Zweifel, ob die an den Texten festgestellten Ähnlichkeiten nun tatsächlich existieren oder nicht: „How are we to prove that a similarity which we observe (or do not observe) does (or does not) exist?"[134] Wenn die Beobachtungen am Text 'grundsätzlichem Zweifel' unterliegen, verbietet sich das Vergleichen von selbst. Sind wir also tatsächlich „comparatistes sans comparatisme"?

> A la base de toute étude comparative se trouve une *comparaison*, c'est-à-dire le fait de percevoir, entre deux ou plusieurs choses, œuvres ou êtres considérés, des analogies suffisantes pour produire quelque ressemblance, insuffisantes pour qu'il y ait identité et partant confusion.[135]

Ein programmatisches und entsprechend vielzitiertes Wort von Jean-Marie Carré lautet: „La littérature comparée n'est pas la comparaison littéraire."[136] Wenn somit die Vergleichende Literaturwissenschaft sich nicht auf den Vergleich allein reduzieren läßt, ist gleichwohl das Problem aufgeworfen, welchen Rang das Vergleichen im Rahmen dieser vergleichenden Wissenschaft einnehmen soll: Ist es ein methodisches Instrument, mit dessen Hilfe jene Einsichten in die Literatur gewonnen werden sollen, deren systematischer Ort die Vergleichende Literaturwissenschaft ist? Die Frage, ob die Komparatistik einen eigenen Gegenstandsbereich habe, ist eng mit jener anderen verknüpft, ob sie auch über eine eigene Methodik verfüge. Der Vergleich, so sehr er mit dieser Disziplin methodisch verflochten ist, kann allerdings kaum als das einzige Differenzierungskriterium gegenüber den Einzelphilologien gelten, denn auch hier wird der Vergleich als Instrumentarium angewendet – im Rahmen *einer* Literatur, aber auch innerhalb solcher Problemstellungen, die Nationengrenzen sprengen: Warum sollte nicht die Germanistik daran interessiert sein, welche Bedeutung die weitaus reicher entwickelten Literaturen Englands und Frankreichs für die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts entfalteten? Zur Abgrenzung komparatistischer Fragestellungen gegenüber solchen der Einzelphilologien, die durchaus auch die Nationengrenzen überschreiten, ist die Position von Hugo Dyserinck am besten geeignet, der die komparatistische Literaturbetrachtung durch ihren supranationalen Standort definiert.[137] Das bedeutet für den Vergleich, daß er nicht zum Nutzen einer bestimmten Literatur angestellt wird, sondern dem Erkennen übernationaler Zusammen-

---

[134] Ebd. S. 173.

[135] Van Tieghem, Paul: „La notion de littérature comparée". In: *Revue du Mois* 10.3, 1906, S. 268-291, hier S. 278.

[136] Zitiert bei: Levin, Harry: „Comparing the Literature". In: *YCGL* 17, 1968, S. 5-16, hier S. 1.

[137] Dyserinck hat dies in vielen Publikationen dargelegt, darunter auch in der schon anderweitig zitierten *Komparatistik*. Vgl. auch oben Kap. „Fachverständnis".

hänge und der Eruierung von allgemeinen Gesetzmäßigkeiten des Literarischen dient. Es kann für die Komparatistik nicht darum gehen, die Beliebigkeit des Vergleichens zu ihrer Maxime zu machen; vielmehr soll der Vergleich reflektierend eingesetzt werden. Das Vergleichen wird erst dann zu einer Methode, „wenn es reflektiert – wenn das Verfahren so verfeinert wird, daß es dem Kritiker die Möglichkeit gibt, das Besondere, Einmalige, Individuelle, das Charakteristische und Spezifische eines bestimmten literarischen Werkes zu erkennen und zu beschreiben."[138] Ganz ähnlich formuliert Wolfgang Holdheim: „Der Vergleich ist demnach nur Ausgangspunkt, um reflektierend zu einer tieferen Dimension vorzudringen, in der das Nationale nur noch ein einziges, in seiner Bedeutung von Fall zu Fall verschiedenes Moment unter anderem ist."[139] Der Vergleich wäre somit der Anfang der Komparatistik, aber nicht ihr Ende.

Seit den Anfängen der Littérature Comparée gehört das Vergleichen zu unserer Disziplin und bestimmt sie bis in die Nomenklatur hinein. In Analogie zu anderen vergleichenden Wissenschaften wie der „anatomie comparée" – diese wahrscheinlich unmittelbar namengebend[140] – suchte sich auch die Literaturwissenschaft durch den Vergleich zu definieren[141] und damit an wissenschaftlichem Prestige zu gewinnen. In seinem programmatischen Einleitungs-Artikel zum ersten Heft der *Revue de Littérature comparée* kennzeichnet Baldensperger den Vergleich als „non pas le simple souci – trop évident pour n'importe quel observateur – de rapprocher les objets analogues d'un même groupe pour des fins de classification" – eben dies war das Ziel des Vergleichens in den anderen Wissenschaften; vielmehr gehe es in der Vergleichenden Literaturwissenschaft um „la comparaison de phénomènes distraits, sous certains rapports, du groupe auquel ils appartiennent le plus normalement et soumis à un rapprochement mettant en évidence un caractère commun, et suggérant dès lors un rapport de parenté et de développement entre groupes réputés étrangers jusque-là."[142] Schon die Sprachgebung signalisiert die Schwierigkeit des Gegenstandes – so weit, daß geradezu von einer Begriffsnot gesprochen werden kann; ob in den Darlegungen Baldenspergers der Unterschied zum Vergleich in den anderen Wissenschaften klar her-

[138] Rüdiger, Horst: „Grenzen und Aufgaben der Vergleichenden Literaturwissenschaft". In: Ders. (Hg.): *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlin und New York 1971, S. 8-9.

[139] Holdheim, Wolfgang: „Komparatistik und Literaturtheorie". In: *arcadia* 7, 1972, S. 302.

[140] So zumindest die Vermutung von Dyserinck; vgl. *Komparatistik*, a.a.O., S. 21.

[141] Der Vergleich ist, ob uns dies immer bewußt ist oder nicht, ein gängiges heuristisches Verfahren. „[...] pour toutes les opérations de l'intellect nous procédons par comparaisons [...]": Jost, François: „Littérature comparée: Un concept ambigu?" In: *Rivista di letterature moderne e comparate* 19, 1, 1966, S. 85-97; hier S. 85.

[142] Baldensperger, Fernand: „Littérature comparée. Le mot et la chose". In: *RLC* 1, 1921, S. 5-29, hier S. 14.

vortritt, ist keineswegs sicher – denn auch dort macht das Vergleichen bis dahin verborgene Verwandtschaften und Beziehungen offenbar. Bei allem verständlichen Bemühen, sich einer herrschenden Tendenz in den Wissenschaften anzuschließen, hat die Vergleichende Literaturwissenschaft nicht immer ausreichend reflektiert, daß ihr Gegenstand ein besonderer ist. Als Kulturphänomen ist die Literatur von anderer Art als zum Beispiel die Anatomie, deren Veränderungen durch die Entwicklungsgeschichte der Arten bestimmt sind. Auch der biologische Vergleich, der in der Fülle der Flora und Fauna Familienähnlichkeiten ausweist, ähnelt dem Vergleich in der Literatur nur bedingt. Überzeugender scheinen die Ähnlichkeiten zwischen Vergleichender Literaturwissenschaft und Vergleichender Sprachwissenschaft zu sein, da sie auf das gemeinsame 'Material' der Sprache abzielen; und doch: sind die historischen und systematischen Verwandtschaften zwischen den Sprachfamilien tatsächlich den Verbindungen zwischen den Literaturen analog? Läßt sich eine Entwicklungs- und Funktionsgeschichte der Literaturen in ähnlicher Weise rekonstruieren, wie dies in der Vergleichenden Sprachwissenschaft der Fall ist? Während sich hier offenbar nur entfernte Verwandtschaften auffinden lassen, ist die Beziehung zu Disziplinen wie der Vergleichenden Rechtswissenschaft oder zur Vergleichenden Pädagogik wider Erwarten schlüssiger. Hier zeigen sich, ähnlich wie in der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Analogien und Differenzen kultureller Systeme, die sich in der Gesetzgebung und in der Erziehungspraxis beziehungsweise in deren Institutionen niederschlagen. Kurz, das Vergleichen in den Natur- und den Gesellschaftswissenschaften hat es mit verschiedenen, mal engeren, mal weiteren Verwandtschaftsverhältnissen zu tun. Trotzdem impliziert schon die grundsätzliche Möglichkeit eines Vergleichs das Vorliegen einer Ähnlichkeit; die Verwendung des Begriffs 'comparatio' in der Rhetorik verdeutlicht die Notwendigkeit einer 'similitudo', etwa nach dem Modell „A ist ähnlich wie B". Quintilian verwendet das Beispiel: „Vagi per silvas ritu ferarum" (in den Wäldern herumirrend wie die wilden Tiere). Von hier aus wird verständlich, daß die Begriffsverwendung von 'comparaison' im Französischen den Gedanken einer Ähnlichkeit mit einschließt – so weit, daß 'comparaison' und 'similitude' teilweise synonym verwendet werden. Freilich: für Quintilian ist der Vergleich eine Sprachform, in der Komparatistik der Name für eine Methode oder, etwas abgeschwächt, für ein heuristisches Verfahren – eines also, das Erkenntnisse ermöglicht. Indem – über die Sprach- und Nationengrenzen hinaus – literarische Werke verglichen werden, zeigen sich historisch oder systematisch bedingte Ähnlichkeiten, aber auch charakteristische Unterschiede, die durch die Individualität der jeweiligen Texte bedingt sind. Diesen letzten Gesichtspunkt, daß der Vergleich zwar auf der 'similitudo' basiert, darüber hinaus aber die individuelle Besonderheit eines jeden Werkes als 'differentia' hervortreten läßt, wollte Benedetto Croce, einer der prominentesten Kritiker der Komparatistik, nicht gelten lassen. Seine Einwände betreffen an heraus-

ragender Stelle das Vergleichen als ein ungeeignetes Mittel, die im ästhetischen Wert des Werkes liegende Individualität der Kunst zur Anschauung zu bringen. Wie könnte auch die 'comparatio' künstlerische Singularität herausstellen, wenn sie untrennbar mit der 'similitudo' verbunden ist! Mit dem Vergleichen der Werke wird Croce zufolge eben das geopfert, was den Rang und den Reiz der Kunst ausmacht: das unhinterfragbar Individuelle. Doch wie läßt sich dieses überhaupt erkennen, wenn nicht im Vergleich zum Generellen? Die Unterscheidung von Allgemeinem und Besonderem ist nicht nur eine Relation, sondern sogar eine Interferenz: Das eine bedingt das andere.

Wenn das Generelle und das Spezifische im Prozeß der Literatur einander zugeordnet sind wie zwei Seiten derselben Medaille, gewinnt der Vergleich eine andere Bedeutung. Der Streit darüber, ob er das Allgemeine oder das Besondere aufweisen solle, wird müßig in dem Moment, da das eine als Bedingung der Möglichkeit des anderen erscheint. Wie man zu Recht erkannte und vielfach betonte, daß die Vergleichende Literaturwissenschaft ohne die umfassenderen Perspektiven der Allgemeinen Literaturwissenschaft blind ist, so ist der Vergleich, der nur das eine oder das andere, das Generelle oder das Spezifische aufzuweisen unternimmt, einäugig.

Auf das Allgemeine freilich hat man sich bislang in der Fachdiskussion recht gut verständigen können; wer würde ernsthaft der These von David H. Malone widersprechen, daß „the fullest meaning and the final evaluation of a piece of literature can result only from comparison"?[143] Dies ist freilich als solches noch keine distinktive Qualität der Vergleichenden Literaturwissenschaft im Vergleich zu den Nationalphilologien: „The comparatist makes his comparisons more purposefully and, we should hope, more sensitively", und er ist, „qua comparatist", auch „better qualified to compare the single text with others which are part of the continuum of western literature."[144] Die Unterschiede wären somit nur gradueller, aber nicht prinzipieller Art: Was jeder Nationalphilologe gelegentlich tut, wird zum Gegenstand einer eigenen Disziplin, so daß der Vergleich die Einzelphilologien nur teilweise, die Komparatistik aber grundsätzlich betrifft. Von hier aus schließen zu wollen, wir seien, wenn wir vergleichen, uns der Methodik und der Finalität dieser Tätigkeit in eben jenem Umfange bewußt, der für eine wissenschaftliche Aktivität zu fordern wäre, müßte von naivem Optimismus zeugen. Die Notwendigkeit, ja Unumgänglichkeit des Vergleichens in der Komparatistik wird zwar allenthalben betont, die Reflexion über das Vergleichen selbst aber ist noch weitgehend eine *terra incognita* unseres Faches. So sind wir immer auch dem ausgesetzt, was ich das Tausendfüßler-Syndrom nennen möchte: Als der Tausendfüßler begriff, wieviele Beine er hatte, konnte er nicht mehr laufen.

[143] Malone, David H.: „The 'comparative' in Comparative Literature". In: *YCGL* 3, 1954, S. 13-20, hier S. 17.
[144] Ebd. S. 19.

Zunächst ist mit Roger Bauer daran zu erinnern, daß der Vergleich auf dem Wege der Analogie in die Komparatistik Eingang fand:[145] Wie die Naturwissenschaften, speziell die vergleichende Anatomie, das Einzelne durch den Vergleich in eine Reihe oder ein System zu integrieren versuchten, so glaubte auch die neue, Vergleichende Literaturwissenschaft, *via comparationis* vom Besonderen zum Allgemeinen gelangen zu können. Was Cuvier sich vom Vergleichen versprach, „de mettre en ordre les 'phénomènes' et les 'êtres' peuplant ou composant l'univers", gilt Bauer zufolge auch für die ersten Komparatisten: „La comparaison est mise au service d'une fin supérieure: de la présentation ordonnée d'une réalité globale préexistante, régie par ses lois propres."[146] An diesem Punkt zeigt sich die konzeptionelle Schwäche des Vergleichs in der Literatur. Es ist nämlich unklar, welcher Art denn jene Realität sein könnte, die der Literatur vorausgeht. Welchen allgemeinen Gesetzen außerhalb ihrer selbst die Literatur entspricht und in ihrer Entstehung und Wirkung Folge leisten mag, ist nichts weniger als evident. Hat die Natur ihre Gesetze, gilt dies nicht in gleicher, übertragbarer Weise für die Geschichte, welcher die Literatur allemal entspringt. Am Anfang war der Irrtum. Trotzdem muß nicht, was theoretisch falsch war, auch in der Praxis zu Fehlern führen. Wenn Literatur in den Kunstmitteln sedimentierte menschliche Erfahrung ist, gilt stringente Gesetzmäßigkeit wenig. So findet der Vergleich, dem die Hauptpforte der Theorie versperrt wurde, durch die Hintertür doch noch in die literarische Analyse zurück. Doch was vermag er *in praxi* zu leisten?

Zoran Konstantinović argumentiert vermeintlich nah an der Praxis, wenn er den Vergleich nur für den Ausgangspunkt der Betrachtung von Literatur hält; die wahre Methode der Komparatistik sei vielmehr „die bis in die Tiefe führende Reflexion, wo das Nationale nur noch ein einziges, in seiner Bedeutung von Fall zu Fall verschiedendes Moment unter anderen ist."[147] Es spricht vieles dafür, den Vergleich nur als ein heuristisches Mittel anzusehen und in der Komparatistik die philologische Erkenntnis selbst einer anderen Ebene zuzuordnen, welcher das Vergleichen nur zuarbeiten würde; aber kann eine „bis in die Tiefe führende Reflexion", bei der unklar bleibt, welcher Art sie ist und welche 'Tiefe' sie erreichen mag, ernstlich als Methode der Komparatistik gelten? Gleichwohl müssen die Überlegungen von Konstantinović nicht schon durch diesen Einwand obsolet werden. Denn das Vergleichen ist nur der Anfang der Komparatistik und nicht schon deren Ende.

Als historische Wissenschaft entstanden, hat die Komparatistik seit ihren Anfängen gewisse Defizite im Bereich der theoretischen und methodischen Re-

[145] Vgl. Bauer, Roger: „Comparatistes sans comparatisme", a.a.O.
[146] Ebd. S. 43.
[147] Konstatinović, Zoran: „Der literarische Vergleich und die komparatistische Reflexion. Zur Theorie und Methode der Vergleichenden Literaturwissenschaft." In: *Beiträge zur Romanischen Philologie* 17, 1978, S. 121-128, hier S. 128.

flexion. In der Fülle der literaturgeschichtlichen Phänomene fällt es schwer, das eigene Tun – und dazu gehört in erster Linie der Vergleich – systematisch zu legitimieren. Einer der ersten Versuche in dieser Richtung, der für lange Zeit auch der einzige bleiben sollte, stammt von Paul Van Tieghem.[148] Zwar spricht Van Tieghem nicht eigentlich vom Vergleich, sondern von verschiedenen Arten des Einflusses[149]; seine Unterscheidungen sind aber ebenfalls für den Vergleich gültig. Es gibt Van Tieghem zufolge direkte Einflüsse: solche also, die, bei einem gegebenen Autor, auf der konkreten Kenntnis der Werke anderer Autoren beruht; ist diese Kenntnis durch die Lektüre der Werke selbst hervorgerufen, handelt es sich um direkte Einflüsse. Aber auch durch vermittelnde Texte, etwa Berichte in Zeitschriften etc., können Einflüsse entstehen – indirekte, wie Van Tieghem sagt. Von diesen innerliterarischen Prozessen unterscheidet Van Tieghem sodann solche Einflüsse, die auf außerliterarische Phänomene, geschichtlicher, sozialer, religiöser Art zurückgehen und die er als „externe Einflüsse" bezeichnet.[150] In diese Kategorie fallen auch die Rahmenbedingungen der Literatur, so wie sie durch die „histoire des idées" gegeben sind. Damit wird deutlich, daß die Ähnlichkeit zwischen literarischen Werken verschiedene Ursachen haben kann.

Diesem Gedanken ist auch einer der bedeutendsten Versuche verpflichtet, den Vergleich selbst zum Gegenstand der Reflexion zu machen – er stammt von Dionýz Ďurišin, der indes auf die Position von Van Tieghem mit keinem Wort eingeht.[151] Kann man von interliterarischen Beziehungen als einem historischen Tatbestand ausgehen, so ist doch deren Theoretisierbarkeit im Modus des Vergleichens ein fachspezifisch virulentes Problem. Die Äquivalenz von Erscheinungen und die Erforschung von Ähnlichkeiten gehören zwar zum Grundbestand der Literaturgeschichte in vergleichender Sicht, eine systematische Erörterung dieses Sachverhalts aber erweist sich gerade in Anbetracht der Breite der Erscheinungen für das Fach als unabdingbar. Die Klassifikation, so wie Ďurišin sie vornimmt, basiert auf einem elementaren Unterschied: Es gibt einerseits Ähnlichkeiten zwischen Werken, die auf konkreten Kontakten (direkten und indirekten nach Van Tieghem) beruhen, und andererseits Ähnlichkeiten, bei denen sich solche Einflüsse nicht nachweisen lassen und die auf typologische Zusammenhänge (externe Einflüsse, wie Van Tieghem sagt) zurückgehen. Typologische Ähnlichkeiten ergeben sich aus der gemeinsamen Epochen- oder Gattungszugehörigkeit von Werken, genetische (kontaktologische) sind das Ergebnis konkreter Kenntnis eines Autors durch den anderen. Diese Unterscheidung genetisch / ty-

[148] Vgl. Tieghem, Paul van: „La notion de littérature comparée", a.a.O.
[149] Vgl. hierzu unten das entsprechende Kapitel.
[150] Vgl. Van Tieghem, a.a.O., S. 284 ff.
[151] Ďurišin, Dionýz: „Die wichtigsten Typen literarischer Beziehungen und Zusammenhänge." In: Ziegengeist, Gerhard (Hg.): *Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung*, Berlin 1968, S. 47-58.

pologisch ist noch sehr allgemein; vor allem der kontaktologische Aspekt der Beziehung bedarf noch der Differenzierung. Ďurišin unterscheidet zwischen externen und internen Kontakten, wobei erstere durch Berichte, Mitteilungen und Studien über fremdliterarische Erscheinungen, letztere durch direkte eigene Lektüre zustande kommen; er spricht in diesem Zusammenhang auch von direkten und vermittelten Kontakten. Während die direkten Kontakte auf dem Studium des Originals basieren, bedürfen die indirekten Kontakte eines Vermittlers. Als die einfachste Form der Vermittlung betrachtet Ďurišin publizistische Äußerungen von der kurzen Rezension bis hin zu ausführlichen Studien; auch die Lektüre einer Übersetzung gehört in den Zusammenhang der indirekten Kontakte. Im Rahmen der direkten Kontakte unterscheidet Ďurišin noch aktive und passive Formen der literarischen Wirkung: die aktiven führen zur Aus- und Umgestaltung, die passiven bezeichnen die bloße Übernahme.

Als relativ schwierig erweist sich die Ďurišin zufolge notwendige Untergliederung im Bereich der typologischen Ähnlichkeiten. Je nachdem, wodurch die Beziehung bestimmt ist, unterscheidet Ďurišin gesellschaftlich-typologische, literarisch-typologische und psychologisch-typologische Analogien oder Unterschiede. Was die gesellschaftlich-typologischen Ähnlichkeiten anbelangt, so leiten sie sich aus einer analogen politisch-sozialen Situation her, in der die verglichenen Werke entstanden sind. Literarisch-typologische Ähnlichkeiten entstehen durch die Teilhabe von Werken an gleichen literarischen Strömungen oder Gattungen; auch das Sujet, die Themen und Motive können zu literarisch-typologischen Analogien führen, ohne daß im Einzelfall ein Kontakt zwischen den Werken nachzuweisen wäre. Die psychologisch-typologischen Beziehungen sind am schwierigsten zu fassen. Hier spielt eine gemeinsame Disposition, eine Offenheit für bestimmte Fragestellungen eine Rolle, die auf beiden Seiten vorhanden sein muß.

Der Versuch, die Vergleiche durch den Unterschied von genetischen und typologischen Ähnlichkeiten zu differenzieren, bringt eine relative Klarheit in einen Bereich, der sich freilich in der Praxis häufig den gewonnenen Kriterien widersetzt. Ďurišin selbst gelangt schließlich zu der Einsicht, „daß die Unterscheidung typologischer Zusammenhänge und genetischer Beziehungen häufig nur einen relativen Wert besitzt."[152] Denn was als typologische Analogie erscheint, mag in Wirklichkeit auf einen Kontakt zurückgehen, der aus Mangel an Quellenmaterial nur nicht nachweisbar ist. Zumal für zeitlich weit von uns entfernte Phänomene ist die Möglichkeit, Kontakte nachzuweisen, oftmals gar nicht gegeben – was indes nicht bedeutet, solche Kontakte hätten nicht bestanden: „Was uns also beim Vergleich literarischer Beziehungen in der Praxis als typologische Analogie erscheint, kann auch durch entfernte Kontaktbeziehungen her-

[152] Ebd. S. 56.

vorgerufen sein."[153] Auch werden Kontakte häufig dadurch erleichtert, daß die typologischen Rahmenbedingungen gleich oder ähnlich sind: „[...] die Bestimmung genetischer Beziehungen setzt die Kenntnis typologischer Zusammenhänge voraus und umgekehrt."[154] Selbst wenn die Praxis hier wieder einmal der Theorie voraus ist, bleibt die Unterscheidung, die Ďurišin vornimmt, grundsätzlich operabel. Eines aber leistet sie sicher nicht: Für die konkrete Arbeit des Vergleichens literarischer Texte bietet sie keine Hilfestellung, weil sie die Binnendifferenzierung des Vergleichs nicht im Blick hat.[155] Was dies genau bedeutet – und wie gravierend dieser Einwand ist –, soll sich im weiteren erweisen, wenn im nächsten Kapitel der Vergleich an konkreten Werken vorgenommen wird.

Wie Dionýz Ďurišin, gehört auch Manfred Schmeling zu den wenigen Fachvertretern, die den scheinbar unangefochtenen, in Wahrheit aber alles andere als eindeutigen Begriff des Vergleichs einer kritischen Analyse unterziehen.[156] Schmeling unterscheidet fünf Vergleichstypen, von denen vier an dieser Stelle näher zu kommentieren sind – nur vier deshalb, weil der fünfte, auf die vergleichende Literaturkritik bezogen, nur einen speziellen Gegenstandsbereich im Rahmen der Allgemeinen Literaturwissenschaft umfaßt. Der erste Vergleichstyp, der monokausal-genetische Vergleich, bezieht sich auf das direkte Verhältnis zweier oder mehrerer Vergleichsglieder: Heine und Byron, E.T.A. Hoffmann in Frankreich etc. Beim zweiten Vergleichstyp tritt zu diesem direkten Bezug ein außerliterarischer Rahmen hinzu: „[...] der historische Prozeß, in den die Vergleichsglieder eingefügt sind." Solches gilt zum Beispiel für das bürgerliche Trauerspiel und greift auf das über, was eher der Rezeptionsästhetik als der traditionellen Einfluß- und Wirkungsforschung zuzuordnen wäre. Der dritte Vergleichstyp basiert auf 'Kontextanalogien' und entspricht in Ďurišins Terminologie dem typologischen Vergleich. Als Beispiel dient bei Schmeling die Großstadtliteratur. Der vierte Vergleichstyp schließlich ist ahistorischer Art; er richtet sich auf Strukturanalogien, umfaßt auch die vergleichende Methodologie und basiert auf „einem im weitesten Sinne strukturalen Interesse am literarischen Produkt". Ob hier auch der Künstevergleich seinen Ort hätte – sofern er die Kunstmittel reflektiert –, wäre als Frage anzufügen. So verdienstvoll dieser Versuch einer Systematisierung des Vergleichs sich darbietet, so wenig betrifft er das Vergleichen in seiner spezifischen Methodik. Gegenstand der Überlegungen von Schmeling ist nicht das Vergleichen, sondern das Verglichene. So fehlt eben jene elementare Ebene, der unmittelbare Textvergleich, auf der wir alle beginnen, um sie Zug um Zug zu überschreiten. So hätte diesem ersten Schritt ein zweiter zu folgen; denn die Kriterien und Kategorien, mit denen Schmeling zu Unterscheidungen kommt, beziehen sich auf den Vergleich literarischer Werke und Strömungen insgesamt, nicht aber auf den konkreten Vergleich von einzelnen Texten. Um es präziser zu formulieren: Wie geht man vor, wenn es gilt, Werk A mit Werk B und C zu vergleichen?

[153] Ebd.

[154] Ebd. S. 56 f.

[155] Das ist überraschend, denn im Zusammenhang mit der literarischen Übersetzung spricht Ďurišin davon, daß der Übersetzer die verschiedenen Sinnebenen des Textes beachten müsse; vgl. Ďurišin, Dionýz: „The comparative aspect of an artistic translation". In: *Acta facultatis philosophiae universitatis Šafárikanae* (Bratislava) 6, 1980 (Komparatistika a preclad), S. 25-33, hier S. 25.

[156] Schmeling, Manfred (Hg.): *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, Wiesbaden 1981, S. 11-18. Die Darstellung bezieht sich im weiteren auf diesen Text.

Für diese Fragestellung ist ein weitgehend unbeachtet gebliebener Artikel von Gérard Genot[157] von besonderem Interesse. Der literarische Vergleich, so Genot, basiert auf einem vorgängigen Verständnis von Texttheorie, gleich ob dieses explizit gemacht wird oder nicht. Und erst vor diesem Hintergrund wird das Vergleichen zu einer objektivierbaren Methode. Genot teilt das „univers du texte" in vier Schichten auf. Zunächst bezieht sich ein Text, sofern er 'über etwas spricht', auf ein 'univers extérieur', eine 'Welt' (U-ex). Hiervon ausgehend, konstituiert der Text ein 'univers sémantique', eine Welt in Sprache (U-s). Dieser mediale Aspekt des Textes wird dadurch segmentiert, daß bestimmte Elemente sich zu dem zusammenschließen, was Genot 'la thématique' nennt (U-s'). Nun besteht ein Text nicht nur aus einer Semantisierung von 'Welt'; vielmehr ist er eine bestimmte Art der Organisation der Elemente U-s, und diese Organisationsform nennt Genot 'Syntax'. In erster Linie gehören in diesen Bereich der Textorganisation die grundlegenden Textmodi Narration, Deskription und Argumentation, zu welchen ich an anderer Stelle noch die Reflexion ergänzt habe.[158] An vierter Stelle nennt Genot die Ebene des Ausdrucks („plan de l'expression") als die besondere Verfaßtheit des sprachlichen Materials. Befremdlicherweise leitet Genot allein hieraus „la signification du discours" ab, also die Ebene der Bedeutung und erklärt sie zum Gegenpol der Inhaltsebene U-s. Diese Vermischung des Verschiedenen läßt sich jedoch leicht dadurch beheben, daß man eine zusätzliche, fünfte Ebene annimmt, auf welcher der Text seine Bedeutung entfaltet: in Addition und Kumulation aller vorgenannten Ebenen. Mit Genot von der „signification du discours" zu sprechen scheint ungenau, denn bedeutungssetzend verfährt der Text auf allen Ebenen, wobei die Bedeutungen jeweils verschieden und mehr oder minder umgreifend sind. Deshalb wäre es im Sinne der Unterscheidung des Verschiedenen vorzuziehen, von einer Konzeptebene des Textes zu sprechen, jener Ebene somit, auf der eine allgemeine Aussage getroffen oder

[157] Genot, Gérard: „Niveaux de la comparaison". In: *Actes AILC* 8, 1980, vol. 2, S. 743-750.

[158] Vgl. Vf.: *Brennpunkt der Welt. „C'est l'abrégé de l'univers". Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Parisliteratur 1780-1830*, Berlin 1991.

suggeriert wird, die mit Genots erster Kategorie, der 'Welthaltigkeit', in Korrespondenz steht. Damit ist nicht gesagt, daß diese 'Welt' außerhalb des Diskurses selbst eine pragmatische Realität habe, es kann aber auch nicht grundsätzlich geleugnet werden. Ob der Welt, auf welche sich unsere Diskurse beziehen, auch außerhalb von Sprache und Denken Existenz zukomme, ist eine Frage, für welche die Literaturwissenschaft gar nicht zuständig ist und deren Beantwortung sie deshalb der Philosophie überlassen sollte. Doch gleichviel: in unserem Denken existiert der Unterschied von Realität und Fiktion, und in unserem Denken existiert weiterhin der Bezug unserer Sprache zur Realität, und sei sie nur jene des Bewußtseins. Selbst die Aussage, Sprache beziehe sich auf eine Welt, deren einziger Ort der Diskurs sei, postuliert einen Unterschied zwischen 'Welt' und 'Sprache'.

Ein solches Modell vorzustellen mag einen Einwand provozieren: Ist nicht, im Zuge poststrukturaler und postmoderner Theoriebildung, die Rede von der Welthaltigkeit des Diskurses obsolet geworden? Wo vorher der Blätterwald rauschte, raunt jetzt in unaufhaltsamem Selbstlauf der von allem, auch von der Botschaft, befreite Diskurs, der endlich seine abendländisch-logozentrischen Fesseln sprengte. Allenfalls Genots 'plan de l'expression' mag der postmodernen Zerschlagung der Sinnhaftigkeit widerstehen, denn sogar die Diskursorganisation ('syntaxe') folgt teilweise noch den Vorgaben der Signifikanz. Was bliebe, wäre nur ein Schrumpfzustand des literarischen Vergleichs allein auf der Ebene des sprachlichen Materials. Das muß man nicht für ein Unglück halten, aber ein anderer Aspekt, selbst unmittelbare Konsequenz der postmodernen Revolution, hätte, konsequent verfolgt, unabsehbare Folgen für den Umgang mit Texten. Allein dem Vergnügen des Lesens überantwortet, büßt der Akt des Lesens jegliche Intersubjektivität ein; damit entfällt auch etwas, das für die Rezeption von Kunst unabdingbar ist: die Kommunikation. Dem Dialog mit Texten und über Texte wäre dann allenfalls eine Serie individueller *statements* an die Seite zu stellen, deren Beziehbarkeit auf das mediale 'Material' dem bloßen Zufall überlassen bliebe. Daß sich damit die Literaturwissenschaft selbst aufhebt, sei nur am Rande als das kleinere Übel miterwähnt.

Der literarische Vergleich hätte somit jene Ebenen zu berücksichtigen, aus denen der jeweilige Einzeltext sich konstituiert. Insofern ist Jacques Geninasca zuzustimmen: „Une des tâches les plus urgentes du comparatisme consiste précisément à dépasser le niveau du rapprochement intuitif pour construire théoriquement un ensemble d'opérations explicites."[159] Die Botschaft hört man wohl, allein die Umsetzung in die Praxis versteht sich gewiß nicht von selbst.

[159] Geninasca, Jacques: „Réflexions sur la comparabilité". In: *Actes du VIIe congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, 2 Bde., Stuttgart 1979, Bd. 2, S. 319-323, hier S. 319.

Die allgemeinen Überlegungen zum Vergleich – oder genauer: zur Methodik des Vergleichens – gelangten mit dem Resümee der Position von Genot in den Bereich der textanalytischen Praxis. Der Vergleich hat, will er tatsächlich 'Vergleichbares' erfassen und sich nicht mit Allgemeinheiten zufriedengeben, die verschiedenen Vergleichsebenen zu respektieren. Auf jeder einzelnen dieser Ebenen wird wirksam, was man als *tertium comparationis* oder als „dénominteur commun"[160] bezeichnet – jener den Vergleichsgliedern gemeinsame Gesichtspunkt, unter dem verglichen wird. Texte zu vergleichen bedeutet immer – wie im übrigen jede Interpretation –, sie in einzelne, im Idealfall *allen* gemeinsame Bestandteile zu zerlegen. Diese unvermeidliche 'Analyse' forderte die Kritik heraus, „daß der Vergleich nur schwer eine Gesamtinterpretation der Texte zuläßt, da die Vergleichskategorien selektierend wirken. Auch kann der Vergleichsprozeß nicht deutlich machen, ob der Vergleich einen wesentlichen Aspekt der Texte erfaßt [...]."[161] Wesentliche Aspekte eines Textes, so wäre einzuwenden, treten gerade im Vergleich mit anderen Texten besonders klar hervor. Trotzdem ist die Ansicht Carrés, Komparatistik sei nicht identisch mit dem literarischen Vergleich, nicht von der Hand zu weisen. Ob die Komparatistik bei dem konkreten Vergleich zweier oder mehrerer Texte verharren und ihre Aufgabe dann als erfüllt betrachten sollte, wenn diese Detailarbeit geleistet ist, scheint alles andere als sicher. Nicht der 'schulische' Vergleich der einzelnen Textelemente ist in letzter Instanz Aufgabe der Komparatistik, sondern die Zuordnung der Texte zu größeren Konzepten wie Gattung, Epoche, ästhetische Normen etc. Unter dieser Voraussetzung kann auch der Leser die Synopse der vorgestellten Texte vornehmen. Malone kommt deshalb zu dem Schluß, daß der Literaturvergleich nur der Anfang der Komparatistik sei; ihr Ziel ist das Ausschreiten jenes literarischen Raumes, in dem die Unterschiede der Nationen zwar festgestellt, nicht aber absolut gesetzt werden; die Grenzen des „field for literary study" sind die Grenzen der Literatur:

> In short, we should forget that comparative literature is concerned with two or more national literatures. We should insist that comparative literature is the most rewarding field for literary study because it recognizes the full implications and responsibilities of the study of literature.[162]

Der Vergleich, namengebend für unser Fach, dient der Relativierung der Erkenntnisse. Wo die nationale Sicht der Literatur auf das einzelne gerichtet ist, untersucht die Komparatistik vergleichend das, was das Literarische insgesamt

[160] Claudon, Francis; Haddad-Wotling, Karen, a.a.O., S. 27 ff.
[161] Bischoff, Volker: „Grenzen und Möglichkeiten des Vergleichs". In: *Sprachkunst* 5, 1974, S. 159-169, hier S. 162.
[162] Malone, a.a.O., S. 20.

ausmacht. Gegenstand der AVL ist die Literatur immer dort, wo sie Grenzen überschreitet, und auch der Vergleich ist in der Komparatistik durch seine grenzüberschreitende Funktion definiert. Obwohl auf vielen Fachkongressen über die Existenz oder Nichtexistenz einer eigenen, spezifisch komparatistischen Methode gestritten wurde, ist die Grenzüberschreitung konstitutiv sowohl für den Gegenstand als auch für die Methode des Faches. Der Streit ist insoweit eitel, denn auch die Nationalphilologien haben nicht eine jeweils eigene Methode, wohl aber einen jeweils eigenen Gegenstand. Und wenn der Komparatist wieder einmal aus berufenem, romanistischem Munde hört, die Romanisten seien allemal die besten Komparatisten, so ist dem entgegenzuhalten, daß die Romanistik – wie übrigens auch die Slavistik – ein breites Sprachen-Spektrum abdeckt, innerhalb dieses Spektrums aber nicht notwendig vergleichend arbeitet.

Obschon der Vergleich, so läßt sich zusammenfassend sagen, zur Komparatistik wesentlich dazugehört, wurden bislang innerhalb des Faches nur wenige Versuche unternommen, ihn, wenn nicht theoretisch und systematisch, so doch zumindest unter praktischem Aspekt zu konkretisieren. Der 'reflektierende Vergleich' ist mehr Programm als Realität, solange er nicht in seinen konkreten Verfahrensweisen durchdacht und entsprechend angewendet wird. Die folgende Interpretation soll jene Schichtungen der Texte hervorheben, die vor jedem Vergleich voneinander isoliert werden müssen. Ein Vergleich *in toto* verbietet sich deshalb, weil die Verbindungen zwischen den Texten, aber auch die charakteristischen Unterschiede, erst durch eine solche Binnendifferenzierung, also gleichsam durch einen Querschnitt, vergleichend erarbeitet werden können; bei einem globalen Vergleich von Texten könnte wahr werden, was als Verdikt drohend über jedem Vergleich schwebt: Man vergleicht Äpfel mit Birnen um festzustellen, es handle sich um Kernobst, das auf Bäumen wächst. Wußte man das nicht schon?

4. Im Vorübergehen: Ein Fallbeispiel komparatistischer Textanalyse

Die einleitenden Darlegungen, gedacht, das Fach vorzustellen, blieben theoretisch. Weder das Fachverständnis noch die Geschichte der Vergleichenden Literaturwissenschaft konnten nachvollziehbar deutlich machen, auf welche Weise die Komparatistik arbeitet, wenn sie Texte miteinander vergleicht. Das Kapitel über den literarischen Vergleich, im Fluß wie die Fachdebatte selbst, war der komparatistischen Praxis schon näher, konnte aber mangels geeigneter Beispiele auch nur ein theoretisches Bild vermitteln. Die folgende Darstellung versteht sich als eine Modellanalyse, aus der deutlich werden soll, wie eine komparatistische Textinterpretation methodisch vorgeht und welche Einsichten sie eröffnet. Dabei wird es in erster Linie darauf ankommen, die Methodik des Textvergleichs anschaulich zu machen. Wie schon aus den Darlegungen des vorigen Kapitels zu erahnen, ist diese Methodik nicht ohne innere Probleme und Komplikationen – ganz so wie ihr Gegenstand auch. Für die folgenden Modellanalysen wurden lyrische Texte gewählt, weil diese Gattung sich im Vergleich durch relative Kürze und Überschaubarkeit auszeichnet.[163] Daß die Lyrik zugleich die komplexeste aller literarischen Gattungen ist, erleichtert zwar nicht den Vergleich, macht ihn aber, so ist zu hoffen, für Autor(in) und Leser(Innen) zu einem Abenteuer *in litteris*, dessen positiver Ausgang, wie bei Abenteuern üblich, alles andere als sicher ist.

Das folgende Gedicht von Hugo von Hofmannsthal ist in der Analyse das erste, seiner Entstehungszeit nach das letzte von drei Gedichten, die nun miteinander verglichen werden sollen. Es hat den Wortlaut:

Du hast mich an Dinge gemahnet
Die heimlich in mir sind,
Du warst für die Saiten der Seele
Der nächtige flüsternde Wind

Und wie das rätselhafte,
Das Rufen der atmenden Nacht,
Wenn draußen die Wolken gleiten
Und man aus dem Traum erwacht,

Zu blauer weicher Weite
Die enge Nähe schwillt,
Durch Zweige vor dem Monde
Ein leises Zittern quillt.

[163] Es ist indes dabei zu bedenken, daß Paul Van Tieghem zu recht darauf hinweist, daß sich lyrische Texte aufgrund der Bedeutung ihrer Form, für einen Vergleich gar nicht gut eignen. (Vgl. Tieghem, Paul van: „La notion de littérature comparée", a.a.O., S. 282.) Dennoch überwiegen aus methodischer Sicht die Vorteile wie Kürze und Überschaubarkeit.

Der Text hat eine eigenartige syntaktische Struktur: Nach der doppelten Anrede an ein 'Du' in der ersten Strophe folgen eine metaphorische Wendung („Du warst [...] Der nächtige flüsternde Wind") und ein Vergleich („Du warst [...] wie das rätselhafte"); an diesen Vergleich schließt sich ein Temporalsatz an („Wenn draußen die Wolken gleiten"), der in verkürzter Form und mit anderer Aussage noch zweimal variiert wird: („Wenn") „zu blauer weicher Weite"; („Wenn") „Durch Zweige vor dem Monde". Schon aus dieser syntaktischen Konstruktion geht hervor, daß sich der Text von den konkreten Aussagen der ersten Strophe entfernt, die Wirkung jenes 'Du' erst metaphorisiert und sie dann mit der Nacht vergleicht, die nun ihrerseits eine weitaus genauere Bestimmung erfährt als das 'Du' zuvor. Dennoch wirkt das Gedicht bei der ersten Lektüre nicht kompliziert, sondern schafft eine eigenartige, von den vorherrschend dunklen Vokalen getragene Atmosphäre. Die 'Klangmetapher' von den „Saiten der Seele" charakterisiert die Musikalität des Gedichts, das die Schwingungen der Saiten reproduziert, so daß jener Seelenklang, von dem die Rede ist, im Gedicht selbst verwirklicht wird. Die Begegnung mit einem nicht näher bestimmten 'Du' beschwört eine Erinnerung herauf, die sich im Bild der Nacht kristallisiert, sich aber hier auch in Klang übersetzt und in ihm auflöst. Zu Beginn der zweiten Strophe fällt das Wort „rätselhaft" – rätselhaft ist, was konkret geschah und wer die Angesprochene ist; *die* Angesprochene? Das Gedicht spricht von einer anderen Person, durch welche offenbar das sprechende Ich in der Tiefe seiner Seele affiziert wurde: Momenthaft trat ins Bewußtsein, was „heimlich" und verborgen war. Die evozierte Stimmung der „atmenden" Nacht, das Zittern, das durch die Zweige geht, schaffen eine larviert erotische Atmosphäre, die dazu verleitet, das angesprochene 'Du' als Frau zu identifizieren – entsprechend jener Geschlechterzuordnung, die dem sprechenden, maskulinen Ich des Dichters ein feminines Pendant zuschreibt. Der rätselhafte Text wäre dann ein sehr zartes, nur andeutend-verhaltenes Liebesgedicht. Doch es trägt den Titel „*Einem* der vorübergeht" und weist somit das 'Du' als einen Mann aus. Das Rätsel ist damit nicht gelöst, im Gegenteil. Obwohl mit „Du" beginnend, spricht der Text fortan vom 'Ich' und davon, was sich in jenem Ich ereignet. Doch auch dem 'Ich' ist im Verlauf des Diskurses keine lange Dauer beschieden: Es weicht dem allgemeinen 'man', bis schließlich gar keine Person mehr greifbar, sondern nur noch ein Geschehen in der Natur vorhanden ist. Auch dieses allerdings wird nicht als einmalig, sondern als potentiell wiederholbar verstanden – als ein Rufen, das sich immer dann ereignet, *wenn* „draußen die Wolken gleiten / Und man aus dem Traum erwacht". Die Natur wird mit dem Erwachen aus dem Traum verbunden, ist sogar dessen Grund. So eignet der Wahrnehmung die besondere, aus der Wirklichkeit entrückte Qualität eines Momentes, der ambivalent zwischen Träumen und Wachen steht. Der Text endet mit einem durch den Vergleich geschaffenen Bild, das eine erotisierte Natur mit einem eben aus dem Traum erwachten Menschen verbindet. Und doch

steht alles im Modus der Uneigentlichkeit: Das Gedicht kennt keine Gegenwart, kein unmittelbares Geschehen, sondern besteht nur aus einer Erinnerung, einer Metapher und einem weit ausgesponnenen Vergleich. Es geschieht nichts, doch es ist etwas geschehen, das überhaupt erst den Text hervorbrachte. Wenn die Begegnung mit dem anderen so tiefgreifend und so bedeutsam war, wie die erste Strophe glauben machen will: Warum entfernt sich dann der Text immer weiter von jenem, der vorübergeht? Weil er nicht nur eine Begegnung in der Vergangenheit zum Thema hat, sondern vor allem jene Bewegung des Sich-Entfernens, in die das 'Du' eingebunden ist. Auch der Text verhallt, er geht vorüber, geht fort von der wie auch immer gearteten konkreten Begegnung, von der man nichts hört als die Folgen, die sie zeitigte. Neben „rätselhaft" ist auch „heimlich" ein 'verrätselter' Begriff. Was heimlich, verborgen war, wird nicht näher bestimmt, und ob die Erinnerung daran eine angenehme oder eine belastende war, wird ebenfalls verschwiegen. Mit den Hinweisen auf die Vergangenheit, mit dem Verschweigen dessen, was konkret geschah (geschah überhaupt 'etwas'?), und dem Sich-Entfernen von dem Moment der Begegnung begibt sich der Text in eine dezidierte Distanz zur unmittelbaren Wirklichkeit. Was dieses Gedicht denn 'sage', aussage, wäre eine falsche Frage. Es spricht und macht das Sprechen selbst zum Thema. Wäre somit dieses Sprechen nicht selbstverständlich, sondern mit Problemen behaftet? Der scheinbar harmonische und ruhige Verlauf des Rhythmus, der die musikalische Qualität des Textes unterstreicht, besteht in der Binnenstruktur aus dem Wechsel von iambischen und trochäischen Versmaßen, zeigt also eine gewisse innere Unruhe. Das kurze und so schlicht erscheinende Gedicht von Hofmannsthal ist voller innerer Spannungen und beläßt alles, was an eine konkrete Begegnung erinnern könnte, im dunkeln. Insofern ist das Gedicht in hohem Maße verrätselt und von jener Art der Rätselhaftigkeit, welche auch die Nachwelt nicht aufklären kann oder soll. Da nicht klar ist, ob die 'Mahnung' an heimliche Dinge ein Tabu betrifft oder einen erweckten inneren Reichtum, mag sich Hofmannsthal das 'Vorübergehen' im Sinne eines 'Vorbeigehens' gewünscht haben. Wäre es so, hätte George recht mit einer enttäuschten Reaktion: „aber bleibe ich für Sie nicht mehr als einer der ‚vorübergeht'?" hatte er Hofmannsthal in einem Brief gefragt.[164]

Eine Interpretation soll einen Text entschlüsseln, sollte ihm aber nicht sein Geheimnis nehmen. Durch eine vergleichende Textanalyse wird das Gedicht von Hofmannsthal nicht 'entzaubert'; vielmehr erhält es einen Kontext, der zwar manche Ambivalenz entschärft, dem Text aber nichts von seinem Anspielungsreichtum nimmt. Der Titel „Einem der vorübergeht" ist eine Reminiszenz an Baudelaires Gedicht „A une passante" („Einer Vorübergehenden"):

---

[164] Hierzu und zum Kontext vgl. Vf.: „'... zuweilen beim Vorübergehen ...' Ein Motiv Hofmannsthals im Kontext der Moderne." In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 1, 1993, S. 235-262; das George-Zitat ist nachgewiesen S. 257.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ... puis la nuit! – fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

Mit dem Unterschied der geschlechtsspezifischen Zuweisung trägt dieses Gedicht denselben Titel wie das von Hofmannsthal. Doch während bei Hofmannsthal die konkrete Situation und das tatsächliche Geschehen keine Darstellung fanden, ist diese Ebene der 'Welthaltigkeit' bei Baudelaire ausdrücklich thematisiert. Die erste Zeile beschreibt den Ort des Geschehens, eine Straße, deren Lärm gleich zweimal benannt wird: 'assourdissant' (ohrenbetäubend) und 'hurler' (heulen), und die dem Erfahrungsraum 'Großstadt' zuzuordnen ist. Vor diesem Hintergrund hebt sich eine Frauengestalt hervor, deren Erscheinungsbild der Alltäglichkeit einer lärmenden Großstadt entzogen ist: Sie trägt Trauer („en grand deuil"), führt elegante Bewegungen aus, hebt mit einer gravitätischen Geste ihren weit schwingenden Rock an und und zeigt insgesamt eine Noblesse, die zum Ort des Geschehens in Kontrast steht. Zwischen dieser Frau und dem sprechenden Ich des Gedichts kommt es zu einem Blickkontakt, der in seiner Faszination eine imaginäre Erotik offenbart. Die Ruhe und Gelassenheit der Frau ist eine Täuschung, denn in ihrem Blick brodelt ein „Orkan". Die Erotisierung der Szene wird von dem dichterischen Ich vollzogen, das sich, „angespannt wie ein Extravaganter" („crispé comme un extravagant") in ähnlicher Weise aus der Masse heraushebt wie die Frau. Nachdem die Erotik des Imaginären aus der Passantin die Partnerin gemacht hatte, spricht die Ich-Instanz nicht mehr in der dritten Person des Singular *von* der Frau, sondern in der zweiten *zu* ihr. Die Metapher vom Orkan, dem Bereich des Wettergeschehens entnommen und auf die Frau bezogen, unterstützt das Bild vom Blitz („Un éclair – puis la nuit"), der das 'Ich' durchfährt. Was sich dann in diesem ereignet, bleibt der sprachlichen Wiedergabe entzogen und ist nur durch die drei Punkte zwischen dem Blitz und der Nacht („un éclair ... puis la nuit") im Text verrätselt gegenwärtig. Der Nacht kam

auch in Hofmannsthals Gedicht eine Bedeutung zu, und zwar eine weitaus größere als bei Baudelaire. Sollte der Text von Hofmannsthal eine 'Leerstelle' in Baudelaires Sonett gleichsam auffüllen und auf diese Weise poetisch interpretieren, was Baudelaire aussparte und verschwieg? Es spricht für diese Deutung, daß im folgenden bei Baudelaire das Motiv der Wiedergeburt und des neuen Lebens auftaucht, nachdem das sprechende Ich die tödliche Lust erfahren hatte („le plaisir qui tue"). Diese Wiedergeburt ist zugleich die Überwindung der Sterblichkeit, aus der sich die Gewißheit herleitet, der Vorübergehenden in der Ewigkeit wiederzubegegnen („Ne te verrais-je plus que dans l'éternité?"). Das durch Kursivdruck hervorgehobene *jamais* unterstreicht die Resignation, die mit dem wahrscheinlich unerfüllten Wunsch nach einem Wiedersehen im Leben (und nicht erst nach dem Tode) verbunden ist. Beider Wege werden sich nicht mehr kreuzen: „denn ich weiß nicht, wohin du enteilst, du weißt nicht, wohin ich gehe" („Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais"); was der Zufall herbeiführte, eine Begegnung im Getümmel der Großstadt, läßt sich, da die beiden Protagonisten einander nicht kennen, intentional nicht wiederholen. Die 'Andersheit' der beiden Figuren gegenüber der anonymen Großstadtmenge weckt die Vorstellung eines „Anderswo" („ailleurs"), dessen rein imaginäre und deshalb instabile Realität sprachlich durch die folgenden Negationen unterstrichen wird: Enthält das „jamais" eine implizite Verneinung, so wird sie explizit in „ignorer" und „tu ne sais". Doch alle Unsicherheit *in concreto* kann nicht die Gewißheit aufheben, daß zwei einander unbekannte Menschen, die sich nur in einem Moment begegneten, durch die Liebe verbunden wären – verbunden? Die Beziehung ist nur einseitig: „O du die ich geliebt hätte, o du die es wußte!" Und doch blieb sie nicht stehen, sondern ging vorüber. Die Großstadt als der Ort, der diese Begegnung ermöglichte, ist zugleich der Grund, der sie vereitelte. Sie läßt Intimität nur in der Einsamkeit zu, und erst hier erklärt sich die befremdliche Wendung vom 'extravaganten' Ich. Als jemand, der zur Menge nicht dazugehört und insofern 'ausschweifend' ist, kann er seine Imagination soweit kultivieren, daß sie ihm ein Erlebnis von der geschilderten Art ermöglicht. Als letzte und fortan einzige Verbindung bleibt die beiden gemeinsame Gewißheit, daß unter glücklichen Umständen eine Beziehung möglich gewesen wäre. In diesem gemeinsamen Wissen 'begegnen' sich beide erneut, freilich nur im Imaginären. Wenn oben über das Gedicht Hofmannsthals gesagt wurde, daß es sich von jener Konkretheit entfernt hat, so gilt dies unter veränderten Vorzeichen auch für das Sonett von Baudelaire. Aus der Momenthaftigkeit der Begegnung und nur aus ihr entsteht die Heftigkeit des Begehrens; doch was dann folgt, spielt sich im Innenraum und nicht mehr in der äußeren Realität ab. Insofern entfernt sich auch der Text Baudelaires von seinem Ausgangspunkt und von der Konkretheit einer tatsächlichen Begegnung. Die Wendung in den Innenraum der Imagination ist durch die 'blitzartige'

Kürze der Begegnung im Blick unmittelbar bedingt; sie schreibt im Imaginären fort, was die Realität offenließ.

Unter dem Titel „Von einer Begegnung“ greift Stefan George das Motiv des Vorübergehens auf:

> Nun rufen lange schatten mildre gluten
> Und wallen nach der lippen kühler welle
> Die glieder die im mittag müde ruhten –
> Da kreuzest unter säulen du die schwelle.
>
> Die blicke dein so mich dem pfad entrafften
> Auf weisser wange weisser schläfe sammt
> Wie karg und scheu nur wagten sie zu haften
> Der antwort bar zur kehrung ja verdammt!
>
> An süssem leib im gang den schlanken bogen
> Sie zur umarmung zaubertoll erschauten
> Dann sind sie feucht vor sehnen fortgezogen
> Eh sie in deine sich zu tauchen trauten.
>
> O dass die laune dich zurück mir brächte!
> Dass neue nicht die fernen formen stören!
> Wie ward es mir gebot für lange nächte
> Treu zug um zug dein bildnis zu beschwören!
>
> Umsonst · ein steter regen bittrer lauge
> Benezt und bleicht was mühevoll ich male.
> Es geht ... wie war dein haar und wie dein auge?
> Es geht und stirbt in bebendem finale.

Die Frage nach dem Schauplatz des Geschehens hatte für Hofmannsthal den von nächtlicher Stimmung charakterisierten Innenraum des sprechenden Ich hervortreten lassen; bei Baudelaire wird die anfänglich konkrete Szene einer lärmenden Großstadt durch eine imaginäre Vision in den Innenraum transponiert. Bei George nun evoziert der Schauplatz eine Stätte in südlicher, mit Reminiszenzen an die Antike ausgestatteter Landschaft: In der Kühle des Spätnachmittags, nach einer Siesta und auf dem Weg zu einem Bad im Meer begegnet das sprechende Ich jenem ‘Du’, das durch die von ihm ausgehende Faszination den Weg unterbricht. Der Blick umfaßt das samtig-zarte Weiß von Wange und Schläfe und ‘erschaut’ den Körper des anderen in Bewegung: „An süssem leib im gang den schlanken bogen / Sie zur umarmung zaubertoll erschauten.“ Schon bei diesem Versuch einer Paraphrase wird deutlich, daß der Text poetisch verfremdend verfährt: es ist schwierig, aus der verbalen Überhöhung, die George allenthalben vornimmt, den konkreten Kern des Geschehens zu isolieren. Nun kann freilich

eine Paraphrase von der Art „Was will uns der Dichter sagen?“ nicht das Ziel einer Interpretation sein; doch sie läßt kontrastiv die angestrebte ästhetische Sublimierung des Ereignisses hervortreten. Im Unterschied zu Baudelaire gibt es bei George keinen Blickkontakt der beiden Personen, die einander begegnen. Entstand dort aus einem Blick ein erotisches Geschehen, so läßt bei George das schon durch das Anschauen des anderen erwachte Begehren den Blick in die Augen gar nicht zu: „Dann sind sie feucht vor sehnen fortgezogen / Eh sie in deine sich zu tauchen trauten.“ Der Blick ist einseitig und in höchstem Maße tabuisiert („wie karg und scheu nur wagten sie zu haften“). Der nicht gewagte Kontakt der Augen läßt eine Leerstelle entstehen, die nach einem Zeitsprung („gebot für lange nächte“) durch die Erinnerung ausgefüllt wird. Doch auch sie ist flüchtig wie die Begegnung selbst. Was sich in den Nächten ereignet, ob das ‘Malen’ wörtlich oder im übertragenen Sinne verstanden werden muß, bleibt letztlich offen. Der ‘stete regen bittrer lauge’ wischt das mühevoll entstandene Bild wieder aus: Geht es um ein Vorstellungsbild, das die Tränen verwischen, oder um ein Gemälde, auf das die Tränen fallen, die es ‘benetzen’ und ‘bleichen’? Dieses Vergehen des Bildes ist die Entsprechung zum Vorübergehen der Person: Die Kunst, aufgerufen, die Erinnerung zu bewahren, kann ihre Aufgabe nicht erfüllen. Die Frage: „wie war dein haar und wie dein auge?“ benennt den Verlust des Bildes, das „geht und stirbt in bebendem finale.“ So koinzidieren das Ende des Bildes und des Gedichts. Beide bezeichnen mit dem Begriff des Finales auch das Ende der Begegnung, die flüchtig war und sogar der Bewahrung durch das Kunstwerk entzogen ist. Doch vor dem Finale, das die Koinzidenz verschiedener Formen des Endens benennt und beschwört, war es im Gedicht selbst, in Sprache und nicht im Bild, zu einer Begegnung verschiedener Ebenen des Geschehens gekommen: Der raum-zeitliche Rahmen beim Auftritt des anderen, dessen Erscheinungsbild und die im ‘Ich’ sich vollziehende Erotisierung waren ebenso Thema des Diskurses wie das Bemühen um das ‘Bild’ und dessen Scheitern. Insofern bezeichnet die gewählte Vokabel ‘Finale’ nur teilweise das Ende und das Vergehen: Sie faßt entsprechend ihrer üblichen Verwendung für den Schluß einer Oper, der alles Geschehen resümiert und auf den Höhepunkt hin ausrichtet, das Gesagte zusammen und läßt es künstlerisch ausklingen.

Bei Hofmannsthal war der Bezug zu Baudelaire konkret an jener Leerstelle zu situieren gewesen, die das Geschehen zwischen dem „Blitz“ und der „Nacht“ ausspart und einem komplexen inneren Vorgang mit Schweigen begegnet. Bei Stefan George hingegen bezieht sich der Rückgriff auf Baudelaires Sonett auf eine andere Stelle: Das „ailleurs“, das dem möglichen Wiedersehen Ferne und Fremdheit zuordnet, wird bei Stefan George konkretisiert. Das ferne, heiße Land mit seinen (antiken?) Säulen ist Schauplatz einer Begegnung, die ihrerseits keine Nähe zuläßt. War schon bei Baudelaire der Blickkontakt eine aufs äußerste reduzierte Form der ‘Begegnung’, so wird diese Reduktion bei George noch ver-

schärft. Mögliche Nähe schafft Angst, und nur in dem vom Ich gestalteten Bild wäre die Gegenwart des anderen erlaubt; doch hier tritt sie nicht ein. Der Versuch, in einem Akt der Sublimierung und der Projektion den anderen verfügbar zu machen, scheitert. Wenn die erotische Anziehung, die bei Baudelaire – freilich im Konjunktiv – als Liebe gedeutet wird, auch bei George diesen Namen verdient, schließt sie das Verfügen über den anderen aus. Sich den anderen dienstbar machen zu wollen, wäre nur das Bestreben, ihn zu besitzen, nicht aber der Wunsch nach Liebe. Es ist gleichsam die Rettung des anderen, daß die Begegnung sich gegen die Dauer eines Bildes sperrt. Die Angst freilich ist damit noch nicht erklärt. Bei Baudelaire hatte die Begegnung momenthaft einen Mann und eine Frau zusammengeführt; bei George hingegen ist das Geschlecht der Person, die plötzlich auftaucht und in ihrer Schönheit – vielleicht besser: in ihrem Reiz – beschrieben wird, unbestimmt. Wurde die Frau bei Baudelaire in ihrem Erscheinungsbild gezeigt und gleichsam aus allem, auch aus dem Begehren der Ich-Instanz, herausgehoben, war sie, kurz gesagt, selbstbestimmt und autonom, so erscheint die andere Person bei George nur in der Sicht des Ich – als Reiz, den sie ausübt. Was von ihr benannt wird – die Schläfe, die Wangen, die schlanke Gestalt – läßt keine geschlechtsspezifische Deutung zu. Doch woher stammt das Zögern, das Tabu? Baudelaire kannte solche Vorbehalte nicht, sondern stellte das Begehren und dessen momenthaft-extravagante Befriedigung („le plaisir qui tue") in aller Offenheit und im Rahmen der großstädtischen Öffentlichkeit dar. Wäre die andere Person bei George ein Mann? Sicherheit ist nicht zu gewinnen, doch scheint diese Interpretation allein das Zaudern zu erklären: Es wäre Ausdruck eines Tabus nicht in der Liebe schlechthin, sondern in der Liebe, sofern sie homosexuell ausgerichtet ist. Sich zu bekennen ist dem sprechenden Ich versagt; deshalb ist der Text im Unbestimmten befangen, deshalb glückt nicht einmal das 'Bild' des Geliebten. In der Benennung des anderen war Hofmannsthal explizit: Es ist ein Mann, der vorübergeht und an den sich das Gedicht, dessen Titel eine Widmung ist, richtet. „Herrn Stefan George" spezifiziert der Untertitel. Doch auch dieser Text enthält ein Tabu: Was ist geschehen, das diese Tiefe des inneren Lebens affiziert? Hierzu schweigt das Gedicht. Seine Wirkung liegt in der Suggestion, nicht in der Schilderung. Und wenn sich der Text von seinem Anfang entfernt, so flieht er gleichsam vor der konkreten Begegnung, die eine solche 'Öffnung' des Innenraums hervorrief. Auch dies ist ein Tabu, doch subtil kaschiert. Im Vergleich der Texte entstehen mit jeder Deutung neue Rätsel, und mit jedem interpretatorischen Schritt tut sich eine neue Ungewißheit auf.

Trotzdem soll nun als Resümee der vergleichenden Interpretation versucht werden, die verschiedenen Ebenen, auf denen der Vergleich vorgenommen wurde, zu systematisieren. Äußerer Rahmen der Begegnung, zugleich aber die Bedingung ihrer Möglichkeit, ist bei Baudelaire die moderne Großstadt. Bei George hingegen wird die Begegnung in ein fernes, im Ansatz exotisches Land

verlegt, das zugleich einen gegenüber dem Gewohnten 'anderen' Raum erschließt. Hofmannsthal hingegen spart jegliche konkret-räumliche Zuordnung aus und verlegt das eigentliche Geschehen in den Innenraum der Seele, deren 'Saiten' im Bild der Äolsharfe beschworen werden. Alles, was der konkreten 'Umwelt' zuzugehören scheint, ist nur ein Bild der Vorstellung, metaphorisches Äquivalent einer imaginierten nächtlichen Stimmung.

Die Ich-Instanz der Gedichte ist die nächste Ebene des Vergleichs. Sie ist bei Baudelaire explizit in das Geschehen eingebunden, ist in gewisser Weise sogar dessen Opfer. Nach der Darstellung der Begegnung, die bei dem Ich und seinem erotischen Erlebnis mit dem zweiten Quartett endet, setzt eine Deutung des Ereignisses ein, verbunden mit dem Wunsch, die Begegnung zu perpetuieren oder zumindest zu wiederholen. Doch der Zufall agiert nur einmal, der Moment ist seiner Bestimmung nach weder von Dauer, noch ist er wiederholbar. In dieser inneren Mangelsituation imaginiert das Ich Möglichkeiten des Wiedersehens, die jedoch in Resignation münden. Als letztes Mittel, Gemeinsamkeit herzustellen, dient die doppelte Beschwörung in der letzten Zeile. Das Ich bei Stefan George ist von anderer Art. Einem ähnlichen Geschehen ausgesetzt wie das Ich bei Baudelaire, aber doch weitaus weniger befriedigt als dieses, gelangt es zu einer ansatzweise künstlerischen Aktivität, indem es das Bild des anderen zu beschwören versucht. Inwieweit dieses Bemühen konkret ist oder sich wiederum nur im Innenraum abspielt, läßt der Text offen. Doch scheint die im Vergleich zu Baudelaire reduzierte Nähe jenen Akt der Darstellung hervorgerufen zu haben; indem er scheitert, bringt er das Ende einer Begegnung und der Erinnerung daran zu einer Engführung, die im 'Finale' wie in einem grandiosen Schlußakkord ausklingt. Bei Baudelaire führt das Ende des Sonetts die 'dramatis personae' noch einmal zusammen, indem das Ich zu der Frau spricht; bei George hingegen tritt das Ich zurück und überläßt das Ende dem Bild, das so vergeht, wie der andere vorübergegangen war. Bei Hofmannsthal taucht das Ich nur in der grammatischen Form des Pronomens („mich", „mir") und nur anfangs und im direkten Zusammenhang mit dem Du auf. Dieses 'Ich' ist eine Funktion des anderen. Nicht handelnd, sondern gleichsam erleidend ist es gegenwärtig: als etwas, an dem sich durch den anderen etwas vollzieht („Du hast mich [...] gemahnet"), als Hort verborgener 'Dinge'. Dieses Ich hat weder einen Einfluß auf das Geschehen noch ist es Herr seiner selbst. Dieser Mangel an Autonomie ist es auch, der den Bildern einer nächtlichen Landschaft Raum gibt; sie substituieren das nur andeutungsweise entwickelte Ich, indem sie jenen, der vorübergeht, charakterisieren – wiederum nicht an sich, sondern durch die Wirkung, die er auf das Ich ausübte.

Bei diesem Versuch, die Ich-Instanz der Texte vergleichend zu beschreiben, wird die Schwierigkeit deutlich, sie gegen das 'Du' abzugrenzen. Das eine scheint eine Funktion des anderen zu sein, beide sind in unterschiedlicher Intensität, jedenfalls aber auf Gedeih und Verderb miteinander verbunden. Bei Bau-

delaire verfügt die Frau über das im Vergleich größte Maß an Selbständigkeit: Hier wird sie relativ genau beschrieben, so genau jedenfalls, daß auch im Leser ein Bild von ihr entsteht – als elegante Erscheinung, unnahbar durch die Trauerkleidung, gegenüber der Masse herausgehoben durch die Geschmeidigkeit ihrer Bewegungen („agile") und die Noblesse ihres Auftretens. Befremdlich bleibt im Gesamtbild die „jambe de statue", das statuarische Bein. Es widerspricht, scheinbar unpoetisch, der Bewegtheit ihrer Erscheinung, aus der wiederum die Kürze der Begegnung resultiert. Als sowohl die Poesie als auch die Dynamik hemmender Fremdkörper paßt dieses statuenhafte Bein nicht zum sonstigen Erscheinungsbild der Frau: Was soll es bewirken – eine Desillusionierung? Die Frage ist auf der Ebene der werkimmanenten Interpretation, auf der wir uns im Moment bewegen, nicht zu beantworten; doch immerhin wird dadurch bemerkbar, an welche Grenzen das 'close reading' den Interpreten führen kann. Ergab sich bei Baudelaire trotz der Sparsamkeit seiner Beschreibung ein Gesamteindruck von der 'Passante', bleibt das Bild bei George fragmentarisch. Die Person, der das sprechende Ich begegnete, ist schlank, vermutlich noch recht jung – worauf der „sammt" von Wange und Schläfe hinweist – und entspricht mit dem Weiß ihres Gesichts der Helligkeit des südlichen Schauplatzes. Ist auch er ein Fremder in dieser Landschaft, obwohl er dem Ort zu entsprechen scheint durch den „schlanken bogen", der auf das von Säulen getragene Gewölbe verweist? Es ist nicht die Alltäglichkeit des Gewohnten, die zur Begegnung führt, sondern die Faszination des Fremden. Die Person bleibt bei George fragmentarisch, bildet nicht wie die Frau bei Baudelaire ein Gesamtbild. Deshalb scheitert die Übertragung in ein inneres oder äußeres Bild, und die in Tränen sich äußernde Verzweiflung des sprechenden Ich gilt der Unbestimmtheit der Erinnerung nicht minder als dem sich auflösenden Bild. War bei Baudelaire die Frau eine vor ihrem Hintergrund zwar fremdartige, aber doch in sich harmonische Erscheinung, ist der andere bei George nur eine Funktion des fremden Blicks; und da dieser dem Blick des anderen ausweicht, verfügt er auch nicht über das Bild. In dieser Begegnung bleibt der andere fremd, jenem 'ailleurs' Baudelaires verhaftet, das George interpretiert. Doch was als Ideal erscheint, verweigert sich dem Kontakt. Von einer 'Begegnung' mit dem anderen kann hier nur ansatzweise die Rede sein; vielmehr soll das Bild die Begegnung mit dem anderen erst schaffen und die Erinnerung daran bewahren. Das Ergebnis ist bekannt.

Bei Hofmannsthal war, so wurde oben ausgeführt, das Ich eine Funktion des 'Du'; ebenso ist umgekehrt das Du eine Funktion des Ich. So unbestimmt wie hier ist die Konstellation der Personen weder bei George noch und *a fortiori* bei Baudelaire. Selbst spärliche Züge der äußeren Erscheinung, wie sie bei George noch vorhanden waren, fehlen bei Hofmannsthal; nur was der andere für das Ich bedeutet, kommt überhaupt zur Sprache, und selbst dies nur in Form der Metapher und des Vergleichs. Eine besondere Atmosphäre, von der nicht gesagt wird, ob sie der Imagination oder der Erfahrung entstammt, charakterisiert – nicht den anderen, sondern die von ihm ausgehende Wirkung. Die Sprachfigur „Du warst [...] wie" bringt den, der vorüber-

geht, nur im Modus der Uneigentlichkeit zur Erscheinung; eine 'personale' Gegenwart hat er nicht. Der Text befolgt eine Strategie der Vermeidung: Das Ich bleibt so unbestimmt wie das Du, und auch das Geschehen erscheint nur andeutungsweise und in seiner Wirkung auf die 'heimliche' Innenwelt des Ich.

Eine weitere Vergleichsebene ergibt sich aus der Thematik. Alle Gedichte schildern eine kurze, aber eben durch ihre Momenthaftigkeit folgenreiche Begegnung, alle versehen dieses Ereignis mit einer erotischen Konnotation. Baudelaire läßt an Deutlichkeit nichts vermissen; behutsamer verfährt George, Hofmannsthal schließlich erreicht den höchsten Grad von Verrätselung. Ist „A une passante" ein Liebesgedicht, so bringt Georges Gedicht „Von einer Begegnung" den Aspekt der künstlerischen 'Bewahrung' des Flüchtigen mit ein; bei Hofmannsthal ist die Zuordnung zum Genre des Liebesgedichts zweifelhaft, obschon der Text in seinem Verlauf eine erotische Atmosphäre aufbaut. Die in allen Texten thematisierte Begegnung hat ihre Kürze und Flüchtigkeit als Charakteristikum: diese 'Liebe' ist ohne Dauer und kann sich in der Lebenswirklichkeit nicht bewähren. Um so größer ist ihr imaginäres Potential; weil sie im Konkreten 'vorübergeht', ist sie in der Imagination verhaftet: Aus dieser gewinnen die Gedichte ihr poetisches Potential, denn schließlich ist die zufällige Begegnung als solche, so wie sie tagtäglich stattfindet, nicht an sich schon ein Faktum, das in die Erinnerung oder gar in die Literatur eingeht. Der Reiz des Themas liegt in der Nobilitierung des Banalen, in jenem Akt, der aus einem alltäglichen Vorfall ein poetisches Ereignis macht.

Alle Figuren, die vorübergehen, sind mit einem eigenartigen Nimbus umgeben; sie treten auf wie etwas Besonderes, ohne daß diese Signifikanz sich eindeutig zuordnen ließe. Eleganz bei der 'Passante' Baudelaires, die jugendlich-reine, antikisierende Schönheit des anderen bei George, das Geheimnisvolle des 'Vorübergehenden' bei Hofmannsthal: Haben sie bei aller Verschiedenheit etwas gemeinsam, das die Faszination erklären könnte? Die Figuren, die vorübergehen, werden jeweils mit der Kunst in Verbindung gebracht. Bei Baudelaire ist es der in „jambe de statue" liegende Hinweis auf die Bildhauerkunst, bei George bildet die Baukunst den Hintergrund für die Begegnung, und der Versuch, ein Bild zu 'malen', verweist ebenfalls auf die bildende Kunst. Bei Hofmannsthal ist diese Verbindung komplexer. Zwar ist die Äolsharfe ein künstlich konstruiertes Musikinstrument, doch die Klänge, die es produziert, werden von der Bewegung des Windes hervorgerufen. Wie die Saiten der Äolsharfe durch den Wind, waren die „Saiten der Seele" durch die Begegnung mit dem anderen in Schwingungen versetzt worden, der wie der „nächtige, flüsternde Wind" war. Die Sprache wird damit – metaphorisch – der Natur zugeordnet, und die Sprache des Gedichts richtet sich der Widmung entsprechend direkt an den anderen, genauer: der Diskurs realisiert sich in dem Moment, da jener andere vorübergeht. Das Präsens des Titels – bei einem Geschehen, das der Vergangenheit zugeschrieben wird – ist bedeutsam, denn es situiert den Sprechakt im Augenblick des Vorübergehens, das heißt: er ist selbst flüchtig. Der harmonisch-sonore Klangcharakter des Ge-

dichts vollzieht eine Musikalisierung des Geschehens und damit zugleich im Ansatz eine Desemantisierung. Zu sagen, was hier dargestellt sei, ist bei diesem Text besonders schwierig, weil der Klang der Sprache der Tendenz nach die Bedeutung der Worte überdeckt. *Mutatis mutandis* ist der Text Ausdruck der in Schwingung versetzten „Saiten der Seele“ und an den Moment des Sprechens gebunden, der zugleich der Augenblick des Vorübergehens ist. Die Druckform des Gedichts ist wie eine musikalische Partitur, die erklingen muß, und die Zeit des Erklingens ist zugleich die Dauer des Vorübergehens, die im Sprechakt immer erneut gegenwärtig wird. Der eigenartige Nimbus der Figuren ist ihre Nähe zur Kunst, ihre Prädisposition, in ein Kunstwerk einzugehen. Sie repräsentieren Schönheit und Eleganz (bei Baudelaire und George), bei Hofmannsthal die inspirierte Innerlichkeit, aus welcher der Sprechakt seinen Grund gewinnt. Die metaphorische Ebene des Bezugs zur Kunst bringt zur Erscheinung, was die Besonderheit dieser Figuren ausmacht: Sie sind herausgehoben nicht nur durch ihre Schönheit, sondern vor allem durch ihre Affinität zur Kunst.

Was ist nun auf der Konzeptebene die Botschaft dieser Texte? Das Thema einer flüchtigen Begegnung ist, so wurde schon ausgeführt, nicht von jener Besonderheit, die von den Texten suggeriert wird; vielmehr kann es zu solchen Begegnungen zwischen einander Unbekannten in einer modernen, mobilen Welt alltäglich kommen. Doch die Begegnungen der Gedichte ereignen sich an Orten und zu Zeiten, wo man sie nicht erwartet; sie sind der Einbruch der Transzendenz in die Welt der Erfahrung. Bei Baudelaire, wo auch das Wort „Ewigkeit“ fällt, ist diese Art der 'Epiphanie' am deutlichsten. Der oben dargestellte Nimbus der Figuren, der, vor allem bei George, Angst erzeugt, hängt mit ihrer Zugehörigkeit zu einer jenseitig-transzendenten Welt zusammen. Doch damit wird implizit zugleich eine Aussage über die Kunst gemacht. Die Gedichte, in denen das transzendente Geschehen zur Darstellung kommt, sind jenseitig wie dieses. Die Begegnungen bringen, obwohl sie flüchtig sind, Verborgenes – mit Hofmannsthal: Heimliches – ans Licht. Die in ihnen eröffnete Innenwelt ist von erotischem Begehren erfüllt; und der Eros gilt seit Platons Symposion als die Kraft zur Überwindung der Sterblichkeit. Entscheidend für die Wirkung dieser Begegnungen ist deren Verbindung sowohl mit der Immanenz als auch mit der Transzendenz: beide kommen momenthaft zur Koinzidenz, und hieraus ergibt sich das Überwältigende des 'Vorübergehens' und nicht zuletzt das Bestreben, das Flüchtige im Kunstwerk zu bannen.

Auf der Ebene der 'Welthaltigkeit' verfügen alle Texte über Bezugnahmen auf ein bestimmtes Geschehen: die Begegnung mit einem anderen Menschen. Bei Baudelaire handelt es sich um eine Frau, von der zunächst in der dritten Person des Singular die Rede ist und die auch in ihrem Erscheinungsbild näher gekennzeichnet wird. In dem Gedicht von Stefan George bleibt offen, ob die mit 'du' angesprochene Person ein Mann oder eine Frau ist. Auch das Gedicht von Hofmannsthal enthält zweimal die Anrede 'du', die jedoch dem Titel gemäß („Einem der vorübergeht“) auf einen Mann bezogen ist. Die Gedichte sind auch 'welthaltig' in dem Sinne, daß sie,

mehr oder weniger deutlich, den 'Ort' dieser Begegnung evozieren: Bei Baudelaire handelt es sich um eine Straße, die durch ohrenbetäubenden Lärm („assourdissante“; „hurlait“) gekennzeichnet ist und die durch das „ici“ am Anfang des ersten Terzetts („bien loin d'ici“) noch einmal als Ort des Geschehens bezeichnet wird. Stefan George situiert die Begegnung an einem offenbar heißen Ort, aber zu einer Zeit, da es kühler wird; bei Hofmannsthal schließlich ist die Begegnung konkret schon vorbei und hat ihren Ort fortan nur im Innenraum des sich-erinnernden Ich.

In den vorangegangenen Interpretationen sollte dargelegt werden, daß sich der Vergleich auf verschiedenen Ebenen bewegt, die aus methodischen Gründen sauber voneinander unterschieden werden müssen. Wo sich eine Vergleichsebene und ein *tertium comparationis* ergibt, ist unterschiedlich; deshalb versteht sich die folgende Auflistung nur als eine Möglichkeit der Annäherung, die im gegebenen Einzelfall revidiert werden muß:

Inhalte	**Textorganisation**	**Historisches**
Thema	Narration / Deskription	Einflüsse
Motivik	Poesie / Prosa	Epochen
Schauplätze	Stilebenen	andere Künste
Figuren	Sprechinstanzen	Wissenschaften
Konzeptebene	Diskurs	Gattung

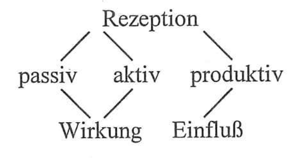
Am Ende der weitgehend textimmanenten vergleichenden Betrachtung der Gedichte werden die Leerstellen der Interpretation offenkundig: Was bedeutet der in allen Gedichten vorhandene Bezug zu einer anderen Kunst? Wodurch erklärt sich der – gegenüber Baudelaire – von George und Hofmannsthal vollzogene Ortswechsel? Woher läßt sich das Motiv der Begegnung ableiten: Hat Baudelaire es 'erdacht'?

Die Faszination des Unbekannten, das aber nicht in indifferenter Distanz bleibt, sondern den flüchtigen Betrachter heftig affiziert, mag auch ausgedehnt werden auf die Botschaft der Gedichte selbst und deren eigene Faszination, die einer für das Fach wesentlichen Fremdheit geschuldet ist. Der Vergleich als ein heuristisches Verfahren – eines, das Erkenntnis ermöglicht – offenbart nicht nur die Tiefenschicht literarischer Beziehungen, sondern auch, im Fremdkontext situiert, eine produktive Alterität. Nachdem die Unterschiede festgestellt sind, bleibt der Interpretation die Aufgabe, sie auch zu erklären (was allerdings nie restlos gelingt). Hieraus erhellt, daß der Vergleich in der Komparatistik nur die Methode ist und nicht schon das Ziel.

III. Vergleich der Literaturen

1. Einfluß-, Wirkungs-, und Rezeptionsforschung

Wenn die Darlegungen nun zu den Kernbereichen des Faches vorstoßen, ist für das Verständnis von Einfluß, Wirkung und Rezeption eine kurze Rekapitulation dessen hilfreich, was im Zusammenhang mit Ďurišins Konzeption der kontaktologischen Beziehungen bereits schematisch dargestellt wurde. Die Unterscheidung von externen und internen ('genetischen') Kontakten erleichtert die Beschäftigung mit der Problematik von Einfluß, Wirkung und Rezeption der Literatur. Ein interner Kontakt, so wurde ausgeführt, hat der Definition nach ein wieteres Werk zur Folge und betrifft nur jene Rezipienten, die selbst Autoren, 'Dichter', sind. Dieser 'interne Kontakt' wird auch, ja sogar zumeist, als Einfluß eines Autors oder Werkes auf einen anderen Autor bezeichnet, der als Folge seines Rezeptionsaktes selbst ein neues Werk schafft. Der externe Kontakt hingegen, gleich ob direkt oder vermittelt, wird unter den Begriff 'Wirkung' subsumiert. Interner Kontakt und Einfluß, externer Kontakt und Wirkung gehen in den Begriff der Rezeption ein, der allerdings noch einen anderen, literaturwissenschaftlich nur schwer faßbaren Prozeß mitbenennt: die Tatsache, daß ein Werk verbreitet, gekauft und gelesen wird, ohne daß dieser Vorgang überhaupt Zeugnisse hervorbringt. Diese 'stumme' Rezeption ist bei weitem die umfänglichste, ist aber auch, mangels Zeugnissen, am schwersten faßbar, zumal in zeitlich weit zurückliegenden Epochen. Das Verhältnis dieser Begriffe zueinander läßt sich durch folgendes Schaubild verdeutlichen:



a) Zum Begriffsverständnis

Der Begriff „Einfluß" zählt zu den alt-ehrwürdigen Termini der AVL. Schon von Beginn der Fachgeschichte der Komparatistik an findet er Verwendung[165] und bildet zunächst sogar das Fundament der neuen Wissenschaft. Freilich ist seine Verwendung nicht auf unser Fach beschränkt, sondern betrifft andere Wissenschaften ebenfalls. Darüber hinaus ist er Bestandteil des allgemeinen Sprachge-

---

[165] Es sei an Abel François Villemains Vorlesung erinnert, die nach landläufiger Meinung den Beginn der Komparatistik als akademische Disziplin markiert: „Examen de l'influence exercée par des écrivains français du dix-huitième siècle sur les littératures étrangères ou l'esprit européen" (1828).

brauchs; seine metaphorische Bildung ('hineinfließen') tendiert zur Katachrese, so daß in der allgemeinsprachlichen Verwendung der etymologische Ursprung kaum noch spürbar ist. Alter und Verbreitung des Begriffs stehen allerdings seinem systematischen Gebrauch im Sinne eines *terminus technicus* teilweise entgegen. Gleichwohl: seine Existenz und die Hartnäckigkeit, mit der er sich gegen seine Auslöschung in der literaturwissenschaftlichen Fachdiskussion wehrt, schaffen Fakten; zumal in der Komparatistik, deren Anfänge im Zeichen internationaler literarischer Einflüsse standen und deren erste Versuche den Einflußstudien galten, hat er sein Heimatrecht bis heute verteidigt. Unter formalem Aspekt ist zu sagen, daß der Einfluß mindestens zwei Werke voraussetzt, eines, das den Einfluß ausübt, und ein zweites, das ihn empfängt.[166] Darüber hinaus sind Einflüsse von Gattungen, innerhalb bestimmter Epochen oder auch zwischen Ländern möglich. In der Fachsystematik steht der Einfluß auf Seiten der kontaktologischen Zusammenhänge und gehört in den Bereich der genetischen Beziehungen. Er postuliert eine zumindest partielle Abhängigkeit des einen Werkes vom anderen und kann mehr oder weniger intensiv, mehr oder weniger umfassend sein.

Verwandt, aber von anderer Akzentuierung ist der Begriff der Wirkung. Vollzieht sich ein Einfluß immer zwischen Texten und, im weiteren Sinne, zwischen Werken (womit auch, entsprechend dem Fachverständnis der AVL, Werke der 'anderen Künste' und der Wissenschaften einbezogen sind), kann 'Wirkung' das Ergebnis einer Begegnung mit einem Text bezeichnen, die selbst nicht notwendig wieder ein Werk hervorbringt. Die Wirkung, die ein Text auf seine Leser ausübt, betrifft emotionale oder rationale Reaktionen, ohne daß diese, den Normalfall vorausgesetzt, ihrerseits wieder zu künstlerischem Ausdruck führen. Besonders deutlich wird die Wirkung von Kunstwerken dort, wo diese bühnen-wirksam werden und beim Publikum Beifall oder auch Mißfallensäußerungen hervorbringen. Doch jenseits solcher konkreten und fast 'meßbaren' Wirkungen der Kunst ist die Relevanz des Begriffs auch dort spürbar, wo Wirkungen weniger markant, aber nicht weniger effizient verlaufen. Die Wirkungsästhetik, deren ältestes und berühmtestes Zeugnis die Aristotelische Konzeption der 'Katharsis' ist, der Reinigung von den Leidenschaften durch dargestelltes Leid auf der Bühne, lebt geradezu von dem Gedanken, daß Kunst im Rezipienten, momenthaft oder auf Dauer, Spuren hinterläßt, am besten natürlich positive. Wenn wir heute die 'Wirkung' von Gewaltdarstellungen in den Medien diskutieren, liegt auch hier der Gedanke zugrunde, daß Kunst, in einem sehr weiten Sinne als 'Artefakt' verstanden, Bewußtsein und Handlungsweisen von Menschen prägen und verändern, also eine 'Wirkung' entfalten kann.

Beide Begriffe – der 'poetische' des Einflusses und der eher sozial und psychologisch akzentuierte der 'Wirkung' – gehen in den Terminus der Rezeption mit

[166] Weisstein spricht in diesem Zusammenhang von 'emitter' und 'receiver'; vgl. *Einführung*, a.a.O., S. 88.

ein und in diesem auch auf. Daß damit 'Rezeption' trotz der latinisierenden Form nicht unbedingt präziser ist als Einfluß und Wirkung, muß dem Begriff nicht zum Nachteil gereichen, denn Rezeptionsprozesse zeichnen sich durch die Komplexität aus, mit der sie auf den verschiedenen Ebenen verlaufen. Die von Hans Robert Jauß konzipierte Rezeptionsästhetik, die der Literaturgeschichtsschreibung neue Impulse vermitteln wollte und die Literatur recht eigentlich in ihrer Geschichtlichkeit zu erfassen suchte, bezeichnet eine Fülle von Prozessen, deren Binnendifferenzierung den Interpreten vor mannigfache Probleme stellt: Sie bezeichnet sowohl die Aufnahme eines Werkes durch seine Leser, die sich zum Beispiel an Verkaufszahlen und Übersetzungen ablesen läßt, als auch die Reaktionen der Literaturkritik in Form von Rezensionen; sie umfaßt private Äußerungen von Lesern in Form von Briefen oder Tagebuchaufzeichnungen sowie schließlich die kreative, ihrerseits zu einem neuen Werk führende Auseinandersetzung im Rahmen literarischer Einflüsse. Gegenüber 'Einfluß' und 'Wirkung' hat 'Rezeption' den Vorteil, die Aktivität zu bezeichnen, die in der Auseinandersetzung mit Werken der Literatur stattfindet – anstelle jener impliziten Passivität, mit der man einen Einfluß erleidet oder einer Wirkung ausgesetzt ist. Vollzieht sich eine Rezeption, tritt der Leser in Aktion; daß wir von dieser Aktivität zumeist keine Zeugnisse besitzen und die Reaktion der Mehrzahl der Leser nicht dokumentiert ist, schränkt das konkret historische Gewicht des Konzepts zwar ein, ändert aber nichts an seinem Innovationspotential.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß von Einfluß, Wirkung und Rezeption nur dann die Rede sein kann, wenn ein konkret nachweisbarer Kontakt vorliegt. Voraussetzung dafür, um von Einfluß, Wirkung oder Rezeption im Rahmen des Faches Komparatistik zu sprechen, ist das Vorliegen internationaler Literaturkontakte oder aber solcher Beziehungen, welche die verschiedenen Künste oder Wissenschaften im Dialog mit der Literatur vorführen. Die Einflußforschung ist das fachgeschichtlich älteste Gebiet der Komparatistik, wie die Titel der ersten akademischen Veranstaltungen des Faches zeigen. Ďurišins Konzeption, die einen Unterschied von typologischem und genetischem Vergleich vorsieht, findet nur im Bereich der konkreten Kontakte Anwendung.

b) *Anwendungsbeispiele*

Nun bedarf es nicht der Literaturwissenschaft und auch nicht der Komparatistik, um Begriffe wie Einfluß, Wirkung, Rezeption zu erklären. Aufgabe unserer Disziplin ist es vielmehr, diese Phänomene aufzuspüren und zu interpretieren. Für die Komparatistik sind solche Rezeptionsprozesse, wie sie im Folgenden der Einfachheit halber genannt werden sollen, gegenüber den Einzelphilologien anders gelagert. Zwischen dem 'Gebenden' und dem 'Nehmenden' liegt, wenn es sich um innerliterarische Einflüsse handelt, eine Sprachgrenze; im Falle eines Ein-

flusses seitens der Künste und Wissenschaften betrifft die Grenze die jeweiligen Kunstmittel oder den Diskurstypus. In welcher Form aber wurde der fremde Text rezipiert: im Original oder in einer Übersetzung, in Form der Lektüre oder durch andere Quellen wie zum Beispiel Texte über diesen Text oder durch Berichte eines Vermittlers?

Um diese Fragen zu konkretisieren: Gibt es zwischen dem Baudelaire-Sonett „A une passante" und dem Gedicht von Hofmannsthal „Einem der vorübergeht" einen Rezeptionsprozeß? Und wenn ein solcher nachweisbar ist – vollzog er sich durch die Lektüre des Originals, einer Übersetzung oder durch die Vermittlung eines Dritten? Es ist, was den Sachverhalt nicht klarer macht, all dies möglich und alles wahrscheinlich; eines aber ist gewiß: daß Hofmannsthal mit George bei dessen Besuch in Wien 1891 über die neue französische Literatur sprach.[167] Hofmannsthals Französischkenntnisse waren so gut, daß er das Gedicht von Baudelaire mühelos im Original hätte lesen können; möglich auch, daß er die Übersetzung von George bereits sah, an der dieser zu jener Zeit gerade arbeitete. Doch auch ohne diese Daten, die in Hofmannsthals Tagebuch-Aufzeichnungen überliefert sind, wäre ein Einfluß wahrscheinlich: Ist nicht „Einem der vorübergeht", ins Maskulinum transformiert, geradezu die Übersetzung von „A une passante" und somit die Nachahmung des Baudelaireschen Titels? Das Gedicht selbst hat freilich seinen eigenen Ton und ist sicher nicht bloße Nachahmung des Textes von Baudelaire; ein Einfluß aber ist unverkennbar und wird durch die persönlichen Zeugnisse von Hofmannsthal zusätzlich gestützt. Das Gedicht „Einem der vorübergeht" enthält zwar im Titel eine deutliche Anspielung an Baudelaire, läßt aber offen, wie sich der Einfluß gestaltet haben könnte. Der Text thematisiert die Ambivalenz einer Begegnung, von der nicht gesagt wird, ob sie eine erotische Dimension habe oder nicht. Vor dem Hintergrund von „A une passante" gelesen, wird jedoch die verdeckte, 'heimliche' Erotik evident. Hofmannsthals Gedicht fügt sich an der Stelle in Baudelaires Sonett ein, als von dem Blitz und der Nacht die Rede ist – in elliptischen Sätzen. Hier eröffnet sich der Raum für die unbestimmte, verrätselte Erotik[168] des Gedichts von Hofmannsthal, das mit dem Baudelaire-Text die Innerlichkeit gemeinsam hat. Die bei Baudelaire konkret dargestellte Begegnung ist dem Text von Hofmannsthal gleichsam vorgelagert, so daß hier nur der Effekt, die Folge im Gedicht erscheint. Der Hinweis auf Baudelaire bedeutet für Hofmannsthal, daß der Text einen Teil seiner Unbestimmtheit verliert und seine sich auflösende, den Prozeß des Vorübergehens selbst nachzeichnende Gestik sich vor dem Hintergrund des Vorbildes konkreti-

[167] Zur Begegnung von George und Hofmannsthal in Wien vgl: Rieckmann, Jens: *Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Signifikanz einer 'Episode' aus der Jahrhundertwende*. Tübingen und Basel 1997

[168] Riekmann spricht von der Ambiguität der sexuellen Identität bei Hofmannsthal (ebd. S. 30).

siert. Baudelaires flüchtige Begegnung mit einer faszinierenden Fremden ist für Hofmannsthals Gedicht Vor-Bild und Prä-Text zugleich. Hofmannsthal blendet die Situation und den äußeren Rahmen der Begegnung aus und läßt sich das Geschehen nur im Innenraum ereignen. Von der bloßen Nachahmung über den konkreten Einfluß bis hin zu einem komplexen Prozeß der Rezeption lassen sich an dem kurzen Text von Hofmannsthal alle Stadien jener Anverwandlung aufweisen, welche die Basis bildet für die Überlegungen dieses Kapitels.

Die Bedeutung der Einfluß- und Rezeptionsforschung läßt sich daran ermessen, daß die meisten Autoren auch eifrige Leser sind – Leser nicht nur der Literatur in der eigenen Sprache, sondern auch von Texten im fremden Idiom. Die auf Originalität ausgerichtete neuere Ästhetik (seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts) könnte dazu verleiten, im Einfluß eine dem Wert eines Werkes fremde Kategorie zu sehen: Das Kunstwerk könnte somit nur als absolut originale Schöpfung seine Autonomie gewinnen. Nun schließt, wie der Vergleich der Gedichte erwiesen hatte, die individuelle Besonderheit eines Werkes den Einfluß durch ein anderes Werk keineswegs aus. Georges „Von einer Begegnung" thematisiert sicher auch die 'Begegnung' mit der 'Passante' Baudelaires und verliert durch diesen 'Einfluß' nichts von seiner Besonderheit. Vielmehr zeigt sich in diesem Fall, daß ein übernommenes Motiv durchaus eigenschöpferische Qualitäten entwickeln kann. Auch wird im Vergleich deutlich, daß die Unterschiede zahlreicher und entscheidender sind als die Gemeinsamkeiten. Hofmannsthals Gedicht ist vollends ohne den Bezug zu Baudelaire nicht verständlich. Daß es sich hieraus auch vollständig erklären ließe, ist nichts weniger als gewiß. Ist Baudelaire das Modell für die bei Hofmannsthal extreme Verinnerlichung, so läßt sich die musikalische Dimension des Hofmannsthalschen Textes auf das Vorbild nicht zurückführen. Auch die Thematik einer imaginären Liebe, die aus Baudelaires Sonett ein Liebesgedicht macht, ist nicht in gleicher Weise bei Hofmannsthal präsent; im Gegenteil wären Zweifel an einer entsprechenden Einordnung des Gedichts von Hofmannsthal angebracht. Vor allem aber fällt auf, daß Hofmannsthals Text, anders als der von Baudelaire, keinen Aktionsrahmen hat, keine konkrete Situation schildert und die für „A une passante" konstitutive Großstadtthematik ausblendet.

Auch für Georges „Von einer Begegnung" bildet Baudelaires „A une passante" den entscheidenden Einfluß. Während Hofmannsthal mit seinem Gedichttitel, der auch eine Widmung ist, einen Mann anspricht, bleibt bei George das Geschlecht dessen, der zur Mittagszeit auftaucht und sogleich wieder verschwindet, unbestimmt. Die Faszination durch einen Fremden / eine Fremde verbindet George mit Baudelaire. Doch während dieser dem Text seine von Modernität und Klassizität gleichermaßen bestimmte Ästhetik einschreibt, versucht das sprechende Ich bei George, die fremde Person im Bild zu bannen, um sie damit dem Vergessen zu entziehen. Doch das Bild verschwimmt in Tränen und endet – in

charakteristischer doppelter Finalität – im 'bebenden Finale'. Beide Gedichte thematisieren die Kunst – das eine in Form einer ambivalenten Ästhetik aus Zügen der Modernität und der Klassizität, das andere im Rückgriff auf das Bild, dessen Ende mit dem 'Finale' des Textes zusammenfällt. In beiden Texten, bei George wie bei Hofmannsthal, ist der Einfluß Baudelaires feststellbar, doch das Ergebnis ist von charakteristischer Verschiedenheit. Die körperliche Reaktion auf die Begegnung mit der Unbekannten, bei Baudelaire prägnant benannt, fehlt bei George – wie im übrigen auch bei Hofmannsthal, wo eine unbestimmte Erotik auf die Natur projiziert wird („Durch Zweige vor dem Monde / Ein leichtes Zittern quillt."). Die Begegnung findet nicht nur zwischen dem sprechenden Ich und einer unbekannten Person statt, sondern auch zwischen zwei Texten, dem eigenen und dem fremden.

Von dem Begriff 'Einfluß', der die Beziehung zwischen Autoren und Werken in dem Sinne umfaßt, daß durch sie neue Werke entstehen, ist das Konzept der Wirkung zu unterscheiden. Von Wirkung spricht man, wenn Autoren und Werke in andere Sprachen übersetzt, in anderen Ländern gelesen oder, bei dramatischen Werken, aufgeführt werden. Eine solche Wirkungsgeschichte ist für das Werk von Maeterlinck im deutschen Sprachraum reich belegt.[169] In *Schall und Rauch* von Max Reinhardt ist eine Parodie auf Maeterlinck überliefert[170], und ein solches parodistisches Verfahren kann nur dann funktionieren, wenn eine entsprechende Kenntnis des Autors vorhanden ist: „*Carleas und Elisande*. Eine Gobelinesque in fünf Verschleierungen von Ysidore Mysterlinck." Der Titel läßt unüberhörbar *Pelléas und Mélisande* ankingen; die „Gobelinesque", eine durchaus originelle Sprachschöpfung, weist auf die belgische Tradition der Gobelinherstellung hin und vor allem auf die Vorliebe Maeterlincks, seine Stücke in verfremdeter Vorzeit spielen zu lassen. Sowohl die „Verschleierungen" als auch der Autorenname „Mysterlinck" sind selbst verschleiernd-mystischer Art und nehmen die Atmosphäre des Erlesenen voraus, die auch aus der folgenden Bemerkung zur Drucklegung des Stückes hervorgeht:

> Von dieser Schöpfung sind für sieben Ahnende sieben Exemplare auf schwarze, tulasilberdurchwirkte Seide gedruckt. Diese Seide ist das letzte Stück aus dem Schatz eines Indianerhäuptlings. Ein portugiesischer Künstler schuf eine neue, fast gänzlich unleserliche Schrift, die im Dunkeln leuchtet. Die Lettern werden nach dem siebenten Buche zerstört. Der Künstler nimmt sich selbst das Leben. Ein achtes Exemplar ist damit unmöglich. Der Verlag – auch.[171]

Im weiteren folgt „Die Note des Dichters":

> Diese Schöpfung gehört nicht auf die Schaubühne. Ich sähe sie am liebsten im Escurial von Verstorbenen dargestellt. [...] Den Zuschauerraum (Ich schlage dafür das neue Wort „Schauerraum" vor. Es ist von Mir selbst.) drapiere man mit tiefblauem Sammet und stelle in die Gänge dunkle Zypressen. Die Beleuchtung schalte man ganz aus. Zum Beginn mögen aus einiger Entfernung sieben Kirchenglocken läuten.[172]

Während Clemens Sokal Maeterlinck als den „Belgischen Shakespeare" bezeichnet[173], äußert sich Hermann Bahr 1891 kritisch über den Belgier, der eigentlich kein Neuerer sei, aber großen Erfolg habe; die im folgenden zitierten Überlegungen von Bahr wollen den Grund für diesen Erfolg darlegen:

> Die Ursache ist einfach: er ist der erste, der, was alle Decadence will, auch wirklich kann und mit diesen Mitteln jene Zwecke auch wirklich vollbringt. Bisher, so oft die Decadence ihre neue Ästhetik entwickelte, da konnte man immer bloß sagen: ja, das mag ja alles recht schön und vortrefflich gemeint sein und scheint auch wirklich mit unseren Bedürfnissen zu stimmen, aber es müßte einem doch erst einmal gezeigt werden, wie es wirkt und sich ausnimmt; und jedesmal, so oft sie es unternahm, es nun auch wirklich zu zeigen und durch die That zu erwiesen, da verstand man es niemals und fand sich nicht zurecht und mußte sich mühsam durch umständliche Kommentare erst ein Verständnis und künstlich eine Art von Mitgefühl bereiten. Das ist sein großes Verdienst, daß er jene langen Verheißungen zum erstenmale erfüllt und die heftige Sehnsucht der Decadence endlich verwirklicht hat: Daher kommt ihm der rasche, maßlose Ruhm.[174]

c) Einfluß, Wirkung und Rezeption in der Fachdiskussion

In der Fachdiskussion der Komparatistik spielt der Begriff des Einflusses eine bedeutende, aber teilweise auch durchaus unheilvolle Rolle. Ulrich Weisstein weist zu recht darauf hin, daß er ein Schlüsselbegriff unseres Faches ist.[175] Da ein Einfluß mindestens zwei Produkte voraussetzt, impliziert er die Notwendigkeit eines Vergleichs und fordert die Unterscheidung von 'Ausstrahler' („emit-

169 Vgl. Gross, Stefan (Hg.): *Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur*, Mindelheim 1985, und Vf: „Le symbolisme belge dans les pays germanophones". In: *Œuvres et critiques* XVII, 1992, 2, S. 77-92.

170 Der Text von Max Reinhardt ist von 1901; erschienen in *Schall und Rauch*, Berlin und Leipzig 1901; Gross vermutet, daß der Text von Christian Morgenstern stammt.

171 Gross, a.a.O., S. 172.

172 Ebd. S. 173.

173 Ebd. S. 23.

174 Ebd. S. 18; der Artikel von Bahr erschien in: *Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes*, Jg. 60, Nr. 2, Januar 1891.

175 Weisstein, a.a.O., S. 88.

ter") und 'Empfänger' („receiver"), die häufig durch einen Mittler in Beziehung gebracht werden. Kann sich ein Einfluß auch innerhalb ein und derselben Literatur vollziehen, bezeichnet 'Einfluß' in der Komparatistik ein grenzüberschreitendes Phänomen; er findet oft durch Übersetzungen statt, wird durch einen 'médiateur' vermittelt und steht im Zeichen einer reizvollen oder auch distanzierenden Fremdheit, die theoretisch schwer zu fassen ist. Erwin Koppen sieht in dieser Alterität des Einflusses die Besonderheit der Komparatistik als einer Wissenschaft, die zwar nicht über eine eigene Methode verfüge, die Methodologie der Philologien insgesamt aber auf eine charakteristische Weise 'verfremde'.[176] Auf diese Weise steht die komparatistische Einflußforschung im Zusammenhang mit jener Alterität, die das Fach insgesamt prägt und die Erforschung von Einflüssen gleichsam einer Brechung unterzieht: Einflüsse vollziehen sich, wenn bei der Entstehung eines literarischen Werkes verschiedene Sprachen, Künste oder Wissenschaften mit im Spiel sind, nicht auf gleichförmig-direkte Weise, sondern sind immer mit einem gewissen Grad von Fremdheit versehen. Und dies um so mehr, als für einen Einfluß fremdsprachiger Literatur nicht selten die Übersetzung erforderlich ist. Anna Balakian sieht die Bedeutung der Einflußforschung für die Komparatistik darin, daß bei einem Autor fremder Sprache die Rivalität unter den Autoren weniger groß ist, als wenn es sich um einen 'Kollegen' der eigenen Sprache und Literatur handle. Da ferner die Lektüre von fremdsprachigen Texten später erfolgt und der Autor-Leser schon in einem reiferen Alter ist, gewinnt ein solcher Einfluß besondere Tiefe, denn bei größerer Reife sei man sich der Notwendigkeit von Vorbildern und Modellen weit mehr bewußt.[177]

Die positivistische Analogie zwischen Natur- und Literaturwissenschaft hat einerseits dem Einflußbegriff zu seiner Bedeutung verholfen,[178] doch liegt in diesem historischen Kontext andererseits auch seine Problematik begründet. Untersucht die Naturwissenschaft den Zusammenhang von Ursache und Folge, so kann das Entstehen eines Kunstwerkes durch eine solche Kausalbeziehung nicht erklärt werden. Mit der Einflußforschung eröffnet sich der Blick in die literarische Werkstatt. Ein Einfluß findet auf der Ebene des Prä-Textes statt und betrifft die Genese des Werkes. Nun ist freilich die Genese eines literarischen Werkes multifaktoriell und entzieht sich der eindimensionalen Erklärung. In diesem Zusammenhang ist auch die Kritik an dem Einfluß-Begriff zu sehen. Wer in einem literarischen Werk nach Einflüssen sucht, so ließe sich die Kritik pointieren und

[176] Koppen, Erwin: „Hat die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie? Ein Exempel: Der literarische Einfluß". In: Rüdiger, Horst (Hg.): *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlin usw. 1971, S. 41-64.

[177] Balakian, Anna: „Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of two Methods". In: *YCGL* 11, 1962, S. 24-31.

[178] Blok, Haskell M.: „The Concept of Influence in Comparative Literature". In: *YCGL* 7, 1958, S. 30-37, hier S. 31.

zusammenfassen, betreibt nutzloses positivistisches, stoffhuberisches Teufelswerk und zeigt sich einem öden Determinismus à la Taine oder naturwissenschaftlichem Glauben an das Kausalitätsprinzip verhaftet. Einflußforschung ist nicht nur deshalb problematisch, weil sich Einflüsse dem wissenschaftlichen Zugriff entziehen können[179], sondern auch, weil sie eine einfache Kausalrelation dort voraussetzen, wo sich, im kreativen Akt, komplexe Prozesse abspielen, die durch oberflächliches Registrieren, wie im Positivismus üblich, nicht zu erklären sind.[180] Gerade die Schule des New Criticism und die 'einfühlende' Literaturwissenschaft à la Emil Staiger haben die Einflußforschung zurückgewiesen, weil sie dem Schöpferischen, aus dem jedes Kunstwerk sich herleitet, nicht gerecht werden könne. Dieser Ablehnung, zumindest aber Abwertung des Einfluß-Begriffs liegt ein Irrtum zugrunde, der im Zusammenhang mit der 'positivistischen' Geschichte der Einflußforschung zwar nachvollziehbar ist, gleichsam aber das Kind mit dem Bade ausschüttet. Wenn Weisstein darauf hinweist, daß die Feststellung von 'fremden' Einflüssen ein Werk entwerten könne[181], wird eine Konzeption von Kunst evident, die sich aus der Genie-Debatte herleitet und ihrerseits auf ein ehrwürdiges Alter zurückblickt. Das Originalgenie braucht weder Schulung *in litteris* noch fremde Einflüsse, um sein Werk zu schaffen, das als ebenso individuell und unnachahmlich gilt wie der schöpferische Geist selbst. Dort, wo ein eigenschöpferischer Akt ein eigenständiges und unvergleichliches Werk hervorbringt, kann und darf es Einflüsse gar nicht geben. Die solcherart verschränkte Individualität von Kunstwerk und Künstler bedarf der Einflüsse nicht und hat sie folglich auch nicht aufgenommen; eine Argumentation, die nach dem Prinzip verfährt, daß nicht sein kann, was nicht sein darf. Eine werkimmanente, auf der Einfühlung des Interpreten basierende Deutung von Kunst kann ihrem Selbstverständnis nach Einflüsse gar nicht zulassen; ob es sie folglich auch gar nicht gibt, ist eine andere Frage. Die *creatio ex nihilo*, ihrer Herkunft nach ein religiöses Konzept, wird als *creatio ex individuo* auf den Künstler und seine Tätigkeit übertragen; die Genese des Werkes liegt allein im Schöpfer und kann sich folglich nicht aus anderen Werken herleiten. Wenn auf diese Weise ein Gegensatz zwischen Originalität – und somit künstlerischem Wert – auf der einen, der Einflußforschung auf der anderen Seite konstruiert wird, gerät diese in Widerspruch zu dem, was an der Dichtung 'dichterisch', an der Kunst 'künstlerisch' ist. Gegen diese Konzeption wurde nicht nur seitens der Komparatistik Einspruch erhoben. Auch der Dichter Paul Valéry, dem man 'Genialität' nicht wird absprechen können, unternahm die Ehrenrettung eines der unklarsten Begriffe der Literaturwis-

[179] Dyserinck, *Komparatistik*, a.a.O., S. 116.

[180] Vgl. ebd.

[181] Vgl. Weisstein, *Einführung*, a.a.O., S. 89: „Es ist letzten Endes so wenig schandhaft, etwas zu nehmen, als es an und für sich löblich ist zu geben."

senschaft.[182] Für Paul Valéry, als Autor eben jener Literatur der Jahrhundertwende zugehörig, die unser Beispielmaterial bildet, ist die Übernahme fremder Werke in die eigenen keine Einbuße an Originalität, sondern im Gegenteil deren Voraussetzung. Die Begegnung mit dem anderen Text kann zu einer Bewußtwerdung der eigenen Intentionen und Interessen führen, sie kann aber auch, was keineswegs abwertend zu verstehen ist, zu einem 'negativen Einfluß' führen, der seinerseits das eigene Schreiben motiviert und orientiert. Für Valéry gibt es nichts Originelleres, als sich, wie er es drastisch ausdrückt, von anderen zu nähren; aber: man muß sie 'verdauen'. Selbst der Löwe sei nichts anderes als das im Verspeisen und Verdauen assimilierte Lamm.[183] Dieses Wort blieb nicht ohne Wirkung auf die Debatte über den literarischen Einfluß innerhalb der Komparatistik. Wenn Valéry zufolge der Schöpfer eines Werkes weniger jemand ist, der schafft, als vielmehr jemand, der durch andere geschaffen wird, ist damit die Aufwertung des Einflusses von bloßer mechanischer Imitation zu einem Gütesiegel der Originalität vollzogen. Denn gerade die Qualität des Ausgangswerkes bewirkt den Einfluß, und gerade die Fähigkeit, einen Einfluß zu empfangen und ihn für eigenes fruchtbar zu machen, führt wiederum zu literarischer Qualität. Das ist, aus berufenem Munde, die Umkehrung dessen, was als Verdikt der 'äffischen' Nachahmung das Konzept des Einflusses mit einer so negativen Einfärbung versah. Der Einfluß – gleich ob ausgesandt oder empfangen – macht die Originalität eines Werkes aus.

Die Bedenken gegenüber einer bloßen Registrierung und Auflistung von Einflüssen in positivistischer Manier sind zum vermeintlich unstrittigen Allgemeingut geworden, das eben deshalb zu voreiliger Kritik einlädt. Dennoch ist die Einflußforschung selbst keineswegs ein Analysemodell der Vergangenheit, das auf den Müll der Geschichte gehört. Wie die konkrete Feststellung eines Einflusses die Interpretation nicht obsolet macht, sondern sie im Gegenteil herausfordert, ist ein bestehender Einfluß auch keineswegs das ästhetische Todesurteil eines Werkes. Da bedeutende Autoren aller Erfahrung nach auch begeisterte Leser sind, begeben sie sich offenbar freiwillig auch in den Wirkungskreis fremder Texte; daß daraus Einflüsse entstehen – auch solche von so subtiler Art, daß sie kaum nachweisbar sind – versteht sich fast von selbst. Einen Einfluß zu konstatieren bedeutet keineswegs, damit dem 'beeinflußten' Werk auch jede Originalität abzusprechen, im Gegenteil. Wie man dem Dilemma des Einfluß-Begriffs

[182] Im folgenden referiere ich den glänzend argumentierenden Aufsatz von Georges Pistorius: „Le problème d'influence selon Paul Valéry". In: *Actes du IVe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Fribourg 1964, hg. v. François Jost, Bd. II, Den Haag und Paris 1966, S. 1036-1042.

[183] Vgl. ebd. S. 1036.

entgehen könne, dem, wie Koppen[184] und viele andere bemerken, feste theoretische Umrisse fehlen, ist trotz der ablehnenden Diskussion noch unklar; glaubt man doch zu wissen, was man nicht mehr will, ohne damit gleichzeitig zu konzipieren, wodurch man das scheinbar obsolet Gewordene denn nun ersetzen möchte. Genettes Konzeption von der Hypertextualität, in der ein Text einen anderen überlagert[185], vermeidet zwar den Gedanken einer – das 'empfangende Werk entwertenden – Abhängigkeit, vermag aber die Begegnung zweier Texte, sozusagen in aller Freiheit, auch nicht konkret zu erfassen. So will es scheinen, als behalte man doch, *faute de mieux* und trotz aller Kritik, den Einfluß-Begriff bei. Was sich an diesem Begriff als störend erweist, ist vor allem der Gedanke, daß man sich einem Einfluß kaum entziehen kann und daß sich somit der Dichter, von einem anderen beeinflußt, in einer Abhängigkeit befindet. Diese Konnotationen des Einfluß-Begriffs erweisen sich für dessen Verwendung in der Wissenschaft als schädlich. Dies der Einflußforschung generell vorzuwerfen, muß als Argument nicht überzeugen, denn die Untersuchung von Einflüssen braucht nicht beim bloßen Registrieren zu verharren. Gerade die Spur des 'anderen' kann die Eigenart eines Werkes aufdecken, und aus dem Unterschied leitet sich die Einsicht in die Besonderheit der Werke her – auf der 'emitter'- wie auf der 'receiver'-Seite. Daher ist es töricht, das Einfluß-Konzept gleich über Bord zu werfen, denn die Problematik ist nicht dem Terminus inhärent, sondern der Art, wie man ihn definiert und wie man ihn in der Textanalyse verwendet. Insofern ist es so unproblematisch wie sinnvoll, Haskell M. Blok darin zuzustimmen, daß der Begriff neu definiert werden müsse: „The concept of influence needs redefinition; [...] it is an intrinsic part of literary experience, and it is too valuable, too essential a notion to be discarded."[186] Eine Lösung der Problematik von Einflüssen, dem Begriff und der Sache nach, bietet sich in dem Augenblick an, da mit der Feststellung eines Einflusses die Textanalyse nicht endet, sondern erst beginnt. Deshalb gehört Blok zu den Fürsprechern des Konzepts: „[...] I see no reason why we should not use this concept where it is applicable."[187] Diese Frage, wo der Einflußbegriff Anwendung finden kann, ist mit jener anderen verknüpft, auf welche Weise 'Einfluß' neu definiert werden kann. Es herrscht Einigkeit unter den Forschern, daß seine positivistische Herkunft den Blick auf seine historischen und heuristischen Möglichkeiten verstellt. Deshalb wird eine Erneuerung

[184] Vgl. Koppen, Erwin: „Hat die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie?" A.a.O., bes. S. 50 ff.

[185] Vgl. Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main 1993 (frz. Original Paris 1982), bes. S. 14 f.: Der Hypertext, der den Hypotext überlagert, wird von Genette als ein Text verstanden, „der von einem anderen, früheren, abgeleitet ist."

[186] Blok, Haskell M.: „The Concept of Influence", a.a.O., S. 37.

[187] Ebd., S. 35 f.

der Einflußforschung im Kontext der Poetik eines Textes konzipiert, denn: „[...] this concept [sc. 'influence'], rightly used, can provide insight into the aesthetic character of individual works and at the same time clarify and define their historical relationships."[188] Doch was bedeutet genau: „rightly used", und was versteht Blok unter der „Anwendbarkeit"? Wenn Blok zufolge die Einfluß-Studien sowohl die Individualität der Werke als auch deren historische Verknüpfungen aufzeigen sollen,[189] ist bei Verwirklichung dieses Programms der Vorwurf der Stoffhuberei haltlos. Durch die aufgezeigte historische Verknüpfung kann sogar die Eigenart des 'gebenden' ebenso wie jene des 'aufnehmenden' Werkes besonders klar hervortreten; der heuristische Wert des Vergleichs gilt auch im Zusammenhang mit der Einfluß-Problematik. Damit wäre die Einflußforschung nicht *per se* der Individualität des Werkes entgegengerichtet, sondern könnte diese im Gegenteil zum Vorschein bringen. „In vielen Einflußstudien", schreibt Henry H.H. Remak, „wurde zu großer Wert auf den Quellennachweis gelegt, anstatt zu fragen: was wurde übernommen, was verworfen und warum? [...] Auf diese Weise durchgeführt, erweitern Einfluß-Studien nicht nur unsere Kenntnis der Literaturgeschichte, sondern auch unser Verständnis für den schöpferischen Prozeß und das literarische Kunstwerk."[190]

In der allgemeinen Klage über die Inadäquatheit des Einfluß-Begriffs gehört auch die Position von Claudio Guillen zu den Ansätzen einer Erneuerung. Guillen versucht, Einfluß zu definieren „as a recognizable and significant part of the genesis of a literary work of art."[191] Wichtig sind hierbei drei Gesichtspunkte: zum einen der schon bekannte Aspekt, daß 'Einfluß' der Genese eines Werkes zugeordnet ist; sodann der Gedanke, daß ein Einfluß erkennbar und aus dem Kontext isolierbar sein muß; und ferner die Feststellung, daß der Einfluß ein konstitutiver, die Bedeutung des Gesamtwerkes mitbestimmender Faktor ist. Der bloße Aufweis von Parallelen zwischen zwei Werken reicht somit nicht hin, um von einem Einfluß zu sprechen. Aus dieser Definition leitet Guillen folgende Bestimmungen ab:[192]

[188] Ebd., S. 35 .
[189] Ebd., S. 37.
[190] Remak, Henry H.H.: „Definition und Funktion der Vergleichenden Literaturwissenschaft". In: *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*, Hg. v. Horst Rüdiger, Stuttgart usw. 1972, S. 11-31, hier S. 12.
[191] Guillen, Claudio: „The Aesthetic of Influence Studies in Comparative Literature". In: *Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association* (Chapel Hill 1958), 2 Bde, Chapel Hill 1959, Bd. 2, S. 175-192, hier S. 181.
[192] Vgl. Ebd., S. 186 f.

1. Jede Einflußstudie ist im Bereich der Genese eines Kunstwerks situiert.
2. Einen Einfluß festzustellen bedeutet, ein ästhetisches Urteil zu fällen, denn 'Einfluß' ist definiert als ein signifikanter Teil des Werkes.
3. Nachdem ein Einfluß festgestellt wurde, muß dieser im Hinblick auf seine „genetic function" hin interpretiert werden. Auf dieser Basis wird dann die 'Textfunktion' („textual funktion") des Einflusses sichtbar.

Einen Ausweg aus dem hereditären Dilemma der Einflußforschung schien das von Hans Robert Jauß entwickelte Programm einer Rezeptionsästhetik zu sein.[193] Entstanden, um die Literaturgeschichtsschreibung zu reformieren, ja sie überhaupt erst zu einer 'Geschichte' zu machen, ist die Rezeptionsästhetik ein Versuch, den Leser in den Prozeß der Literaturgeschichte einzubeziehen. Als Geschichte des Verstehens – was deutlich auf die Hermeneutik verweist – ist die solcherart neu konzipierte Literaturgeschichte auf den Prozeß der Interpretation hin ausgerichtet und reflektiert deren Modalitäten, Bedingungen und Voraussetzungen. Dabei ist die Beurteilung dessen, was als vermeintliche Geschichtlichkeit der Literatur in der konkreten historischen Darstellung zur bloßen Annalistik und zum Defilée 'großer' Werke verkam, kaum strittig. „Ich habe", schreibt René Wellek, „meine Kritik an der Literaturgeschichtsschreibung früher auf die Formel gebracht: 'Die meisten führenden Literaturgeschichten sind entweder Kulturgeschichten oder Sammlungen kritischer Aufsätze. Die eine Art ist keine Geschichte der *Kunst*, die andere keine *Geschichte* der Kunst.'"[194] Die von Hans Robert Jauß entwickelte Konzeption einer Rezeptionsästhetik ist im Zusammenhang mit der 'Ungeschichtlichkeit' der Literaturgeschichtsschreibung zu sehen; sie versprach den Ausweg aus einem Dilemma, das der Literaturgeschichtsschreibung lange Zeit inhärent war: Aus dem Versuch, Literaturgeschichte zu schreiben, wurde im Ergebnis zumeist nur eine Chronik, die Autoren und Werke charakterisierte und kommentierte, sie aber nur in eine additive Reihung brachte. Daß die historische Dimension der Literatur sich auf die chronikartige Addition von Autoren und Werken beschränken sollte, war für eine historische Disziplin wie die Literaturwissenschaft alles andere als befriedigend. Daß außerdem der Leser als Instanz der Wirkung von Werken in den gängigen Literaturgeschichten keine Rolle spielte, hielt Jauß für den zentralen Grund, über eine Erneuerung der Literaturgeschichtsschreibung, die das Prädikat 'historisch' verdiente, nachzudenken. Aus diesen Überlegungen entstand das, was als 'Rezeptionsästhetik' sei-

[193] Hans Robert Jauß hielt im April 1967 seine Konstanzer Antrittsvorlesung unter dem Titel: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?" Später in ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970.
[194] Wellek, René: „Zur methodischen Aporie einer Rezeptionsgeschichte". In: Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel (Hgg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973 (=Poetik und Hermeneutik, 5), S. 515-517, hier S. 515.

nerseits Geschichte schrieb – die Geschichte der Literaturwissenschaft.[195] Jauß konzipierte als historische Dimension der Literatur den 'Erwartungshorizont', in den ein neues Werk eintrat und dem es sich, verkürzt gesagt, entweder fügte oder entzog. Der Leser nähert sich einem Werk nicht unvoreingenommen an, sondern ist, durch eine vorgängige literarische Erfahrung, bereits in spezifischer Weise 'eingestimmt'. Wenn ein Werk paratextuell einem Gattungsschema folgt oder ein bestimmtes Thema behandelt, wird dies vom Leser gleichsam 'kontextualisiert', indem er das neue Werk seinen bereits gegebenen Leseerfahrungen assoziiert. Dieser Erwartungshorizont bestimmt und formt das Verständnis und die Beurteilung des Werkes, und macht, für viele andere, spätere Leser weitergedacht, die historische Dimension der Literatur aus. Indem ein und dasselbe Werk im Laufe seiner Rezeptionsgeschichte auf einen immer neuen Erwartungshorizont trifft, begegnet es auch einem sich wandelnden Verständnis von Gattungen, Themen und von Literatur generell mit ihren Formen und Funktionen.

Rezeptionsgeschichte bezeichnet die Geschichte eines Dialoges zwischen Werk und Leser, aber auch zwischen Leser und Autor. Wie vor allem Wolfgang Iser an verschiedenen Beispielen belegt hat[196], enthält ein literarischer Text, mehr oder weniger explizit, auch eine 'Rolle' für den Leser bereit: Was dieser zu tun hat, wie er auf den Text reagiert, obliegt nicht der sozusagen persönlichen Entscheidung, sondern ist im Text angelegt, der somit einen 'impliziten' Leser mitdenkt und mitschafft. Quellenmaterial für die Rezeptionsgeschichte sind somit nicht nur jene Dokumente, aus denen die Reaktion der Leser gegenüber dem Werk hervorgeht und deren Auffindung und Auswertung sich in historischer Sicht nicht immer einfach gestaltet. Für Iser ist die wichtigste Quelle der Rezeptionsgeschichte das Werk selbst – insoweit, als es gegenüber seinem Leser eine Appellfunktion ausübt, ihm eine Rolle vorgibt und ihn damit 'anspricht'. Der systematische Ort dieser Aktivität des Lesers sind die 'Leerstellen'; Iser versteht darunter jene Passagen eines Werkes oder genauer: jene Stadien einer Geschichte, die der Text nicht darstellt und deren imaginäre Gestaltung er dem Leser offenläßt. Damit ist der Text nicht, auf der 'Geberseite', der eindeutig abgrenzbare Ursprung der Kommunikation, sondern ein Kommunikations-Angebot, an dessen Verwirklichung der 'implizite Leser' als eigenständiger Partner beteiligt ist. Gegenüber der traditionellen komparatistischen Einflußforschung ergibt sich hieraus ein neuer Gesichtspunkt. Ein Werk übt nämlich nicht nur gelegentlich einen Einfluß aus – und für manches Werk müßte dann gelten, daß es am internationalen literarischen Prozeß gar nicht beteiligt ist –, sondern ist auf die Notwendigkeit einer Rezeption hin angelegt. Die Rezeption und damit auch der konkrete 'Einfluß' sind nicht eine gegenüber der 'normalen' Lektüre zusätzliche Möglichkeit der Interpretation, die selbst in ein Werk einmündet, sondern die Realisierung eines Potentials, das in mehr oder weniger großem Umfang dem Werk inhärent ist und das es nur zu aktivieren gilt.

[195] An der Aufnahme der Rezeptionsästhetik ist auch die AVL beteiligt, indes vor allem mit dem Tenor, die Komparatistik habe schon vor dem Namen über die Sache verfügt; vgl. insbesondere Gsteiger, Manfred: „Littérature comparée et esthétique de la réception". In: *Œuvres et Critiques* II, 2, 1978, S. 19-25 und Rinner, Fridrun; Zerinschek, Klaus: „Die Vergleichende Literaturwissenschaft als Provokation der Rezeptionsästhetik". In: Dies., ders. (Hgg.): *Komparatistik. Theoretische Überlegungen und südosteuropäische Wechselseitigkeit. Fs. für Zoran Konstantinović*, Heidelberg 1981, S. 169-177.

[196] Vgl. herzu bes. Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972.

Nun ist die Konzeption der Rezeptionsästhetik in sich selbst keineswegs kohärent, denn die scheinbare Exaktheit des Begriffs verschleiert nur die Tatsache, daß auch innerhalb der Rezeption literarischer Werke verschiedene Modalitäten zu unterscheiden sind. Wenn zwischen passiver, reproduzierender und produktiver Rezeption unterschieden wird[197], kehrt auf Umwegen und unter anderem Namen die geschmähte Einflußforschung doch noch zurück. Während die 'passive Rezeption' die Aufnahme eines Werkes durch die Leser bezeichnet, benennt die 'reproduzierende Rezeption' den Prozeß der Auseinandersetzung mit einem Werk in Form von Kritiken, Kommentaren oder Essays, durch Briefe oder Tagebuchaufzeichnungen. Hier gewinnt, im Gegensatz zur Aufnahme eines Werkes durch die Leser, der Rezeptionsprozeß Stimme. Dies gilt in noch stärkerem Maße für die 'produktive Rezeption', die als Verarbeitung des Gelesenen in Form eines neuen Kunstwerks mit dem alten Einflußbegriff zusammenfällt. Aus fachspezifischer Sicht ist dazu anzumerken, daß Vorgang und Wirkung einer Lektüre beim Leser kaum Gegenstand komparatistischer Forschung war, daß aber die kritische und die produktive Rezeption mit den älteren Begriffen wie Wirkung und Einfluß weitgehend konvergiert. Den Begriff 'Wirkung' durch aktive Rezeption zu ersetzen hieße eigentlich nur, neuen Wein in alte Schläuche zu gießen, und ganz ähnlich steht es um die Terminologie von 'Einfluß' und 'produktiver Rezeption'. Das Konzept von Jauß hat allerdings den Vorteil, durch ähnliche Terminologie den gesamten Bereich der Auseinandersetzung zwischen einem Werk und seinen Lesern (und hier sieht man schon, wie schwierig es ist, den Begriff 'Rezeption' zu umgehen) mit *einem* Namen zu versehen: Rezeption. Gegenüber dem Begriff des Einflusses, dessen Konnotationen von Passivität schon oben Gegenstand der Darlegungen waren, zeichnet sich 'Rezeption', genauer: produktive Rezeption durch einen größeren Anteil an Aktivität aus; er kann deshalb die besondere Art der Auseinandersetzung eines Autors mit dem Werk eines anderen besser charakterisieren. Zumal die Geschichte des Einfluß-Begriffes hatte ja gezeigt, daß der Terminus Gefahr lief, nur offenkundige Parallelen im Sinne einer Übernahme zu be-

[197] Vgl. Link, Hannelore: *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart 1976.

zeichnen, wobei dann die letzthin produktive 'Arbeit' am Text des anderen zumindest konzeptuell keine Beachtung fand. Ist für die Beschäftigung eines Autors mit Texten anderer Autoren (und das heißt für die Komparatistik: Autoren anderer Sprache oder anderer Disziplinen) im traditionellen Einfluß-Begriff kein Raum, so betont das Konzept der 'Rezeption' im Gegenteil gerade die produktive, zum eigenen Schaffen führende Auseinandersetzung mit dem 'fremden' Werk.[198] Ob diese Verschiebung der Perspektive hinreichend Grund gibt, 'Einfluß' kurzerhand durch 'Rezeption' zu ersetzen – wobei die Art der Rezeption entsprechend zu spezifizieren wäre –, ist nichts weniger als gewiß. Richtig verstanden und verwendet, vermag der Einfluß-Begriff diese Aktivität der Auseinandersetzung ebenfalls zu bezeichnen, und es wird fast zu einer Frage des Geschmacks, ob man den 'konservativen' oder den 'innovativen' Terminus verwenden will.

In anderer Perspektive aber ist die Rezeptionsästhethik von Jauß ein Gewinn für die komparatistische Arbeit. Wenn ein Rezeptionsprozeß grenzüberschreitend erfolgt, triff das Werk im anderen Land auch auf einen anderen 'Erwartungshorizont.' Es gibt in der gesamten literaturwissenschaftlichen Terminologie wohl keinen Begriff, der dieses aus der Soziologie übernommene Konzept ersetzen könnte. Für die Komparatistik ist 'Rezeption' dem Wort und der Sache nach kein Neuland. „Comparative reception" – mit dem Terminus von Claude de Grève[199] – umfaßte schon in der Frühzeit der Komparatistik Studien über die literarische Fortune eines Werkes („literary success", „literary destiny"), den Einfluß oder die Interpretation eines gegebenen Autors in einem anderen Land. Grève verschweigt allerdings, daß diese Formen der Rezeption zumeist unter einem positivistischen Aspekt untersucht wurden, der das Werk als eine abgeschlossene, aus dem Einfluß von 'race', 'milieu', 'moment' (Taine) entstandene Einheit begriff. Die Rezeptionsforschung hingegen, unterstützt von der ästhetischen Hermeneutik, versteht das Werk als eine offene Struktur, die eine endliche, aber sehr große Zahl von Sinnangeboten macht, die im Laufe der Zeiten – eben im Verlauf der Rezeptionsgeschichte – aktualisiert werden können.

> Die Ausschöpfung des wahren Sinnes, der in einem Text oder in einer künstlerischen Schöpfung gelegen ist, kommt nicht irgendwo zum Abschluß, sondern ist in Wahrheit ein unendlicher Prozeß. [...] es entspringen stets neue Quellen des Verständnisses, die ungeahnte Sinnbezüge offenbaren.[200]

[198] Die Rezeptionsästhetik kann die sog. produktive Rezeption in ihrer Komplexität besser darstellen als die Einfluß- und Wirkungsforschung. (Vgl. Moog-Grünewald, Maria: „Einfluß- und Rezeptionsforschung". In: Schmeling (Hg.): *Vergleichende Literaturwissenschaft*, a.a.O:, S. 49-72, hier S. 57.)

[199] Grève, Claude de: „Comparative Reception. A new Approach to 'Rezeptionsästhetik'". In: Jost, François (ed.): *Aesthetics and the Literature of Ideas. Essays in Honor of A. Owen Aldridge*, Newark: University of Delaware Press (usw.) 1990, S. 233-240, hier S. 233.

Diese 'andere' Sicht des Werkes wird von Jauß und Gadamer besonders unterstrichen und als dessen 'Potentialität' oder 'Virtualität' verstanden. Für die Komparatistik bedeutet diese neue Konzeption der Literatur, daß die Prozesse von Einfluß, Wirkung, literarischer Fortune etc. nichts dem Werk Äußerliches sind, sondern Prozesse, in denen die Virtualität des Werkes zur Erscheinung kommt. Diese aber ist in einer internationalen Perspektive und mit grenzüberschreitend verändertem Erwartungshorizont noch weitaus größer als in einer angenommenen, nur nationalen Rezeption. Der Grad an produktiver Alterität eines Werkes steigt nicht nur mit dem zeitlichen Abstand zwischen Produzent und Rezipient an, sondern auch dadurch, daß ein Werk außerhalb des eigenen Kulturkreises rezipiert wird: „The comparison between two or more national receptions can help us to confirm and enrich the 'plurivocity' of a literary work [...]".[201]

Ob das Konzept einer Rezeptionsästhetik gegenüber der traditionellen Einflußforschung entscheidende Vorteile birgt, ist nicht unbedingt gewiß.[202] 'Rezeption' umfaßt 'Einfluß' und 'Wirkung' gleichermaßen und verschmäht auch äußere, literatursoziologische Faktoren wie Verkaufszahlen nicht – wobei anzumerken ist, daß ein verkauftes Buch nicht auch gleich schon ein gelesenes ist. Wo die Rezeptionsästhetik Neuland betritt – im Blick auf die Lektüre des 'normalen' Lesers, leidet sie, zumal was fernere Epochen anbelangt, unter dem Mangel an jenem Material, das die Reaktionen der Leser zeigt und festhält. Es ist fast unmöglich, für frühere Epochen den Erwartungshorizont zu umreißen, und Versuche dieser Art laufen Gefahr, die Spekulation an die Stelle der Gewißheit zu setzen. Wo die Rezeptionsästhetik die offiziellen Reaktionen auf ein Werk untersucht – etwa die in Zeitungen und Zeitschriften erscheinenden Rezensionen oder Besprechungen in Rundfunk oder Fernsehen –, ist sie der Wirkung des Werkes auf seine Leser nicht unbedingt habhaft geworden. Dennoch ist die Rezeptionsästhetik ein bemerkenswerter Ansatz, um auch den Leser als wesentlichen Teil der Literaturgeschichte zu erfassen. Literaturgeschichtsschreibung kann sich, so die These von Hans Robert Jauß, nicht auf die Auflistung und Aufzählung 'großer Werke' beschränken; was damit ent-

[200] Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*, 3.Aufl., Tübingen 1972, S. 282.

[201] Grève, a.a.O., S. 236.

[202] Vor allem René Wellek übte heftige Kritik an der Rezeptionsästhetik: „Mein Haupteinwand ist [...]: auch eine rezeptionsgeschichtlich fundierte Literarhistorie führt nicht aus der Aporie heraus, daß eine Geschichte ästhetischer Produkte sich weder mit den Kategorien der Kausalität noch mit solchen der Evolution erfassen läßt." Und an anderer Stelle: „Das Kunstwerk ist, was der Leser dafür hält. Es hat keine bleibende Struktur und keinen eigenen Wert. Ich muß bekennen, daß mich dieser Ansatz nicht überzeugt [...]. Ich glaube, daß ein Kunstwerk uns 'eine Pflicht, die ich erfüllen muß' auferlegt." („Zur methodischen Aporie einer Rezeptionsgeschichte", a.a.O., S. 517 und 516).

steht, ist mehr eine Chronik als eine Geschichte. Die historische Dimension der Werke ist sicher an den perpetuierten Reaktionen der Leser – und an der Tatsache selbst, daß die Werke überhaupt gelesen werden – ablesbar: wenn nur die Quellen vorhanden sind.[203]

Einfluß, Wirkung und Rezeption betreffen etwas, das im Kern kryptisch und unerkennbar ist: den Ablauf von Lese- und Verstehensprozessen einerseits, die Natur des Schöpferischen andererseits. Das in der Forschung immer wieder artikulierte Unbehagen an den Begriffen ist letztlich Ausdruck unserer Unkenntnis darüber, was sich in uns allen vollzieht, wenn wir lesen, interpretieren und schreiben. Die Literaturwissenschaft hat es nicht mit Psychologie, sondern mit Texten und deren Interpretationen zu tun. So mögen sich Einflüsse vollzogen haben, von denen wir nichts wissen, mögen Wirkungen und Rezeptionsprozesse stattfinden, die wir nicht nachweisen können, weil uns die intime Kenntnis des 'Inneren' eines Autors (gottlob) verwehrt ist. Eminent persönlich und subjektiv, sind jene Prozesse mit so vielen Unbekannten behaftet, daß man von der Terminologie nicht erwarten kann, sie werde exakt bezeichnen, was seinerseits exakt gar nicht erfaßbar ist. Begriffe sind in diesem Sinne nicht selten nur Annäherungen; ihre Aura der Unbestimmtheit erhellt per Analogie die Unklarheit der Gegenstände selbst. Diese mit Begriffen – nicht zu bezeichnen, sondern: – einzugrenzen, wobei die Benennungen schillern, ist in einer Hinsicht gewiß unbefriedigend, in anderer Hinsicht aber die Möglichkeit, vor ihrer Unschärfe nicht zu kapitulieren. Für die Komparatistik bezeichnen Begriffe wie Einfluß, Wirkung oder Rezeption den grenzüberschreitenden Transfer von Themen, Theorien, Konzepten und poetischen Verfahrensweisen. Wenn der Status des Einflusses, der Prozeß der Rezeption nie ganz zu erklären und zu erhellen sind, so sollte dies gerade ein Grund sein, das Mögliche zu tun, im Wissen darum, daß die Genese eines Werkes und die Natur der schöpferischen Prozesse so verborgen sind, daß uns im günstigsten Fall nur flüchtiger Blick in die Werkstatt der Kunst gestattet ist.

[203] Maria Moog-Grünewald weist zu recht darauf hin, daß die Rezeptionsästhetik konzeptionelle und konkrete Probleme aufwirft. Ist es konzeptionell äußerst schwierig, den Erwartungshorizont zu rekonstruieren (zumal für zeitlich weit entfernte Epochen), ist es praktisch nicht zu realisieren, die Rezeption von Werken, man denke dabei nur an die stetig wachsende Zahl von literarischen Veröffentlichungen im Laufe der Zeit, auch nur annähernd vollständig zu beschreiben (Moog-Grünewald, Maria: „Einfluß- und Rezeptionsforschung“, a.a.O., bes. S. 53-57).

2. Thematologie oder: die Inhalte der Literatur

a) Begriffsbestimmung und Problemaufriß

„Natürlich weiß jeder, was ein Thema ist“, schreibt Manfred Beller am Anfang seines Beitrags über Thematologie für den Band Vergleichende *Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis.*[204] Was den Bereich der Umgangssprache anbelangt, dem das Wort 'Thema' trotz seiner fremdsprachigen Herkunft[205] angehört, hat Beller gewiß recht. Im Alltagsgebrauch wird durch 'Thema' der Gegenstand eines Textes bezeichnet, das, wovon der Text handelt oder worüber er spricht. Experimente aus dem Bereich der Linguistik belegen, daß die Probanden in der Lage waren, das 'Thema' eines – freilich nicht poetischen, sondern pragmatischen – Textes auf Anhieb richtig zu bestimmen.[206] Da die Sprache semantisiert ist und eine 'Botschaft' ('message') übermittelt, ist der Inhalt eines Textes unmittelbar evident, vorausgesetzt, der Text löst ein, was seine Definition ihm vorgibt: die Klarheit, Kohärenz und Nachvollziehbarkeit der entfalteten Sachlage, die in pragmatischen Texten einem konkreten Sachverhalt entspricht. Wenn der Text durch seine Aussageintention und deren Einlösung im Verstehensprozeß definiert ist, gehört die Thematik zentral zur Definition von 'Text'.

'Thema' wird der Gegenstand eines Textes oder einer Rede genannt; in der Rhetorik, die erstmals in der Geschichte das 'Thema' einer theoretischen Reflexion unterwirft, bezeichnet der Begriff den Stoff oder das Sujet eines politischen Diskurses oder einer Gerichtsrede; in diesem letzten Fall ist das Thema mit dem Verhandlungsgegenstand des Prozesses identisch. Daraus folgt, daß 'Thema' zunächst gar nicht der Literatur zugeordnet war, sondern der politischen oder juristischen Pragmatik. Insoweit ein Text einen auch außerhalb seiner selbst vorhandenen Sachverhalt wiedergibt, hat er ein 'Thema' – eben das, worüber er spricht.[207] Dieses 'Worüber' ('Aboutness') kann auf den Rezeptionsakt verschoben werden für den Fall, daß ein solcher pragmatischer Sachverhalt nicht gegeben ist oder nicht mit Sicherheit festgestellt werden kann, was auf fiktionale Texte zutrifft. Wenn aus dem Textverlauf die Entstehung eines Sachverhaltes als rein imaginärer Entwurf folgt, so ist dieses 'Bild' im Kopf des Lesers von der

[204] Beller, Manfred: „Thematologie“. In: Schmeling (Hg.), *Einführung*, a.a.O., S. 73-97, hier S. 73.

[205] Das Wort 'Thema' ging im 16. Jahrhundert aus gr.-lat. 'théma' in die deutsche Sprache ein und meint das Gesetzte, das Aufgestellte, den abzuhandelnden Gegenstand. Das griechische Etymon 'tithénai' bedeutet 'setzen, stellen, legen' und ist mit dem germanischen 'tun' verwandt.

[206] Lötscher, Andreas: *Text und Thema. Studien zur thematischen Konstituenz von Texten*, Tübingen 1987.

[207] Vgl. hierzu ebd., S. 7-17.

Thematik entscheidend mitbestimmt. Über die Eigenart und Ergebnisse solcher Prozesse sind wir schlecht informiert, aber es ist anzunehmen, daß die Wirkung einer Textlektüre auch von der Thematik des Textes abhängt.

Zu sagen was ein Thema sei, kann gleichwohl schwerfallen, und zwar um so mehr, je klarer der Begriffsinhalt zu sein scheint. Auch literarische Texte sprechen über *etwas*, doch ist hier der Sachverhalt ungleich komplexer. Jenes 'etwas' ist bei fiktionalen Texten von logisch unklarem Status: Gibt es in der Empirie, als 'Sachverhalt', was fiktionale Texte als 'Sachlagen' entwickeln? Die Zuordnung des in fiktionalen Texten Gesagten zu einer Gegebenheit der Empirie, der Realitätsbezug dieser Texte also ist in höchstem Maße problematisch. Wenn es somit eine exakte Entsprechung des 'Themas' in der Wirklichkeit nicht gibt, ist auch die Eingrenzung des Themas mit den Begriffen der Sprache ein nicht unproblematisches Unterfangen: Läßt sich das Thema eines literarischen Textes so einfach benennen wie das Thema eines Zeitungsartikels oder einer wissenschaftlichen Abhandlung? Die Frage klingt rhetorisch und ist auch so gemeint. Fehlt der Bezug zur Empirie, so findet das Thema eines fiktionalen Textes sein Pendant allein in der Vorstellung des Lesers, und die Verbindung des Themas mit dem 'technischen' Einsatz der Kunstmittel trägt entscheidend dazu bei, diese Vorstellung zu alimentieren und zu konkretisieren. Dennoch ergibt sich daraus kein abgegrenztes und einhelliges 'Bild'.

Wenn die Thematologie als die Lehre von der Inhaltsebene literarischer Texte verstanden wird, ist deren Verflechtung mit den poetischen Verfahrensweisen sofort mitgemeint. Das klingt einleuchtend, ist aber in der Praxis nur selten bruchlos und simpel am Text zu erkennen. Ist in einem pragmatischen Text das Erfassen seines Themas eine unproblematische und fast schon natürlich zu nennende Aufmerksamkeitsleistung, ist das Erkennen eines Themas in der Literatur Ergebnis einer Interpretation, in deren Verlauf gemeinhin deutlich wird, wie sehr die verschiedenen Textebenen miteinander verzahnt sind und wie komplex sich folglich gestaltet, was im pragmatischen Text von unmittelbarer Evidenz ist. Jeder Text hat, die Aussageintention vorausgesetzt, ein Thema. Man könnte sogar umgekehrt den Text durch das Thema definieren. Auch die Makrotexte, die im Sinne von Foucaults Diskurstheorie[208] die gesellschaftliche Diskussion ausmachen, sind durch bestimmte 'Themen' miteinander verbunden. So stellt man etwa fest, daß zu bestimmten Zeiten spezifische Themen in der Diskussion sind, die schließlich, ausdiskutiert oder nur unmodern geworden, durch andere Themen ersetzt werden, so wie es der Geschmack will oder der 'Zeitgeist' diktiert. Damit soll gesagt sein, daß Themen nicht nur oder nicht einmal in erster Linie für die Literatur relevant sind, sondern in großem Ausmaß die öffentliche Diskussion bestimmen.

[208] Sie wird unten im Kapitel „Literatur und Wissenschaften" behandelt.

Bei der Betrachtung der thematischen Ebene literarischer Texte ist zunächst der Gedanke von Bedeutung, daß sich in einem Werk häufig mehrere Themen finden und daß sich diese zumeist nicht mit einem einzigen Begriff fassen lassen. Die Beschäftigung mit Themen der Literatur führt deshalb zu Beschreibungen und Kommentaren, die das Thema in seiner Besonderheit erläutern. In der Literatur vollzieht sich nicht ein Prozeß der Illustrierung von Themen – im Sinne einer Veranschaulichung dessen, was begrifflich zumeist abstrakt bleibt –, sondern ein Prozeß der Interpretation. Wenn die Literaturwissenschaft Texte interpretiert, so ist diesen selbst schon eine Interpretation eingeschrieben, die der notwendigen Abstraktion der Begriffe anschauliche Konkretheit verleiht.

Über die Thematik eines Textes lassen sich viele Bereiche des Faches erschließen – so die '*Comparative Arts*', wenn die jeweils andere Kunst zum Thema oder Motiv eines literarischen Werkes wird; aber auch die Imagologie, da das Selbst- oder Fremdbild auch Thema des Textes ist. Die Einfluß- und Rezeptionsforschung kann ebenfalls mit der Thematik von Texten befaßt sein, sofern sich der Rezeptionsprozeß auch auf Inhalte bezieht. Die thematische Ebene der Literatur hat oft eine Ausstrahlung auf unterschiedliche Bereiche. So sind die Themen der Literatur häufig auch die Gegenstände der öffentlichen Diskussion oder betreffen andere Disziplinen. Zum Beispiel das Thema des Todes läßt sich unter vielfältigen Perspektiven betrachten: aus der Sicht der Theologie, der Moralphilosophie, der Medizin, der Rechtswissenschaft etc. Eine weitere Fragestellung der Thematologie entsteht aus dem Status dessen, was sich im Rezeptionsprozeß aus dem Thema entwickelt: Entwirft die Thematologie ein 'Bild', das sich, mehr oder weniger konturiert, im Kopf des Rezipienten heranbildet – kontinuierlich mit der Lektüre oder erst nach deren Abschluß? Die Kognitionswissenschaft könnte hier helfen darzustellen, welche mentalen Prozesse durch die Lektüre entstehen und welche Ergebnisse sie zeitigen.

Im Bereich der literarischen Thematik sind Untergliederungen üblich, die den ohnehin komplexen Sachverhalt noch weiter komplizieren, zugleich aber genauere Zuordnungen und Feindifferenzierungen ermöglichen. In Idealkonkurrenz zum 'Thema' stehen Begriffe wie Stoff, Motiv, Situation, Bild, Topos. Unsere Beispieltexte sollen im folgenden helfen, die Terminologie mit ihren internen Differenzierungen zu verdeutlichen; in einem zweiten Schritt werden dann, aufgezeigt an dem Salome-Stoff, in sehr verkürzter Form die Verfahrensweisen einer Stoffgeschichte nachzuzeichnen sein.

Um ein literarisches Werk konkret zu gestalten, um das Thema nicht nur 'hinzustellen', sondern es auch im gegebenen Kontext zu interpretieren, bedarf es kleinerer Einheiten, die den umfassend-allgemeinen Charakter des Themas auf die besondere Situation beziehen und die das Thema insofern konkretisieren.

Solche Einheiten werden im allgemeinen[209] als 'Motive' bezeichnet. Die Verwendung des Begriffs 'Motiv' ist nicht auf die Literatur beschränkt. Auch in der Psychologie spricht man von 'Motiv' und meint damit einen Beweggrund, der auf die Verwirklichung eines Zieles gerichtet ist, oder auch eine Vorstellung, die ein bestimmtes Verhalten auslöst. In der bildenden Kunst bezeichnet 'Motiv' zumeist den Vorwurf, Gegenstand oder einen charakteristischen inhaltlichen Bestandteil eines Werkes. Diese Terminologie kommt dem nahe, was in der Literatur 'Thema' heißt. Auch die Musik arbeitet mit Motiven – den kleinsten selbständigen Elementen, aus denen sich eine Melodie, ein Thema oder eine Phrase entwickelt. Psychologie und Musik sind von einem ähnlichen Begriffsverständnis bestimmt: das Motiv ist hier ein dynamisches Element, das eine Handlung in Gang setzt oder, in der Musik, das kompositorische Geschehen in seinem Verlauf kennzeichnet. Aus einem Motiv entsteht etwas – eine Handlung im einen Falle, ein Thema, eine Phrase, eine Melodie im anderen. Ein Motiv hat Folgen, und es entfaltet eine Wirkung. Entsprechend erfolgt auch seine Verwendung im Bereich der Literatur. Das Motiv ist das kleinste, einfachste Inhaltselement, das den Gang des Diskurses forttreibt. Der Verlauf der Sprache – oder, in bestimmten Gattungen, auch der Gang der Handlung – wird von kleinsten Elementen getragen, die häufig wiederkehren: im Text selbst, aber auch als historische Reihe in einer Serie verschiedener Texte.[210]

Während das Motiv ein gestaltendes Element der Inhaltsebene ist, das durch seine Funktion gekennzeichnet ist, situiert sich der Stoff ausschließlich auf der Inhaltsebene. Als Stoff wird eine vorgegebene Handlungsstruktur bezeichnet, eine Geschichte oder ein 'Plot'. An seinem Ursprung ist der Stoff nicht einmal im engeren Sinne literarischer Art; vielmehr dienen Mythos und Realgeschichte, biblische Geschichten oder besondere Geschehnisse des Alltags als Vorlagen, aus denen sich dann eine literarische Reihe entwickelt. Eine solche 'Stoffgeschichte' basiert auf Situationen oder Motiven, die in jener Version des Stoffes vorhanden sind und die im weiteren die Zuordnung eines Werkes zu dieser Geschichte bedingen.

b) Anwendungsbeispiele

Im Falle der Gedichte, die unser Beispielmaterial bilden, zeigt sich die Schwierigkeit, das Thema zu bestimmen, auf besonders markante Weise. Ist das Thema die flüchtige Begegnung, ist das Thema die Liebe, ist das Thema die Bedeutung von Orten? Mit jedem dieser vorgeschlagenen 'Themen' sind Teile der Texte

[209] Die Einschränkung „im allgemeinen" bezieht sich darauf, daß im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Thematologie keine terminologische Übereinstimmung herrscht; vgl. dazu Vf.: *Paradoxie der Fiktion*, a.a.O., S. 15.
[210] Vgl. hierzu auch: Weisstein, *Einführung*, a.a.O., S. 179.

erfaßt, nicht aber jene besonderen Zusammenhänge, die sich jeweils aus der Begegnung, dem hierdurch entstehenden Gefühl und dem situativen Kontext ergeben. Am Thema des Textes sind all seine Ebenen in mehr oder minder konstitutiver Weise beteiligt; eine Trennung des 'Inhalts' von der Form, ein Abgrenzen der Bedeutung gegenüber Form und 'Inhalt' wäre ein aussichtsloses und dem Kunstcharakter des Gegenstandes widersprechendes Unterfangen. Obwohl Inhalt und Sprachform miteinander verbunden und aufeinander angewiesen sind, ist eine grundsätzliche Unterscheidung beider Aspekte eines literarischen Textes nicht obsolet. 'Trennen' und 'unterscheiden' bezeichnen verschiedene Vorgänge, und wo das eine angezeigt ist (das Unterscheiden), kann das andere (die Trennung) unangebracht und sogar schädlich sein; die Umkehrung dieses Satzes ist im übrigen ebenfalls richtig. Das Thema eines literarischen Textes kann zumeist nicht schlagwortartig mit einem Begriff angegeben werden. In den Gedichten ist das Paradox thematisiert, daß eine Begegnung gerade durch ihre Flüchtigkeit Intensität und Dauer gewinnt: die Entstehung einer erotischen Faszination aus dem Augen-Blick. Das zweite Paradox gründet in der Zeitstruktur: Diese Liebe unterliegt zwar dem Gesetz des Moments, ist aber mit dessen Vergehen nicht beendet und widersteht insofern eben jener Vergänglichkeit, der sie ihre Entstehung verdankte. Man sieht: Der Versuch, das Thema eines literarischen Textes zu benennen, führt zur Entstehung eines weiteren, jetzt exegetischen Textes; der Begriff allein erweist sich als weitgehend unfähig, die komplexen Verflechtungen innerhalb der Thematologie zu bestimmen.

Die Zusammenstellung unserer Beispieltexte in komparativer Absicht läßt schon auf den ersten Blick ein bestimmendes Element der Auswahl erkennen: das gemeinsame Thema. Die Gedichte gestalten das Thema einer Begegnung im Vorübergehen, die Dramen, wie später gezeigt wird, die Thematik des Todes. Betrachtet man nun die Texte im einzelnen, so werden die Differenzen deutlich, die sich trotz der gemeinsamen Thematik ergeben. Für Baudelaire bildet die moderne Großstadt die innere und äußere Bedingung für die momenthafte, in der Ewigkeit einzulösende Liebe. Auch Georges „Von einer Begegnung" und Hofmannsthals „Einem der vorübergeht" sind Gedichte erotischen Inhalts, bei Hofmannsthal eher durch den literarhistorischen Kontext, bei George in der Unmittelbarkeit der Faszination, die ihrer Flüchtigkeit durch künstlerische Sublimierung zu entgehen sucht. Das von Pabst so genannte „Prinzip vitesse"[211], das schon Ernst Moritz Arndt in die Worte faßte: „Die Zeit ist auf der Flucht"[212], hat in den Beispielgedichten auch und sogar die Liebe eingeholt. Es fügt sich bruchlos in diesen Zusammenhang ein, daß die Thematik, an eben dem Menschen vorbeizugehen, der

[211] Vgl. Pabst, Walter: „Das Prinzip vitesse". In: Ders.: *Französische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Theorie und Dichtung der Avantgarden*, Berlin 1983, S. 97-137.
[212] Arndt, Ernst Moritz: *Geist der Zeit*. Neue Ausg., bearbeitet von Elisabeth Schirmer, Magdeburg o.J., 1. Bd., S. 54 (= Ges. Werke, 1).

unser Glück bedeutet, zuerst – freilich wiederum als flüchtiges Motiv – in der Großstadtliteratur auftaucht. In seinem *Tableau de Paris* schreibt Louis-Sébastien Mercier: „On passe à côté les uns des autres sans se connaître. Telle femme qui conviendrait à tel homme, et qui feroit son bonheur, en est coudoyé rudement, et n'en est même pas apperçue."[213] Ein literarisches Thema ist kaum nur der Literatur zugeordnet, sondern gehört auch in den Zusammenhang unserer mehr oder minder alltäglichen Erfahrung. Freilich thematisieren die Gedichte nicht allein die Flüchtigkeit der modernen Welt, die ja als Wahrnehmung von Modernität ohnehin allenthalben bekannt ist; der entscheidende Unterschied zwischen einem Thema der Empirie und dessen Darstellung in der Literatur besteht darin, daß literarische Texte ihre Thematik mit dem Einsatz ihrer Kunstmittel oder, mehr noch, mit ästhetisch-poetologischen Positionen verbinden. So ist die Flüchtigkeit der Liebe nicht nur ein Thema der Gedichte, sondern bedingt auch das im Text realisierte und in ihm konzipierte ästhetische Prinzip. Die fiktive, aber auf die Alltagswelt beziehbare Erfahrung der Flüchtigkeit gerade jenes Gefühls, das nach unserer Vorstellung (oder: Illusion) für die Ewigkeit geschaffen ist, wird in den Gedichten zum Fundament poetologischer Reflexion: Die Flüchtigkeit ist Kunstprinzip, Begründungsmodus der modernen Kunst, die zwar dem Passageren verfallen ist, eben deshalb aber im Kunstwerk selbst ein Stück jener Ewigkeit zu ergreifen sucht, die der Erfahrungswelt verlorenging.

Die Problematik, ein literarisches Thema zu bezeichnen – ohne es gleich in interpretierender Absicht ausführlich zu beschreiben und zu kommentieren –, zeigt sich auch bei einem Vergleich der Dramen. Bei Maeterlinck ebenso wie bei Hofmannsthal oder bei Wilde ist das Thema der Tod[214]: doch in welch unterschiedlicher Weise! In der *Intruse* ereilt der – hier natürliche – Tod die Wöchnerin zu einem Zeitpunkt, da man sie schon gerettet glaubte; im *Tod des Tizian* scheint zwar das Ableben des Meisters unmittelbar bevorzustehen, doch erleben die Schüler *sub specie aeternitatis* eine gesteigerte Schaffenskraft bei Tizian, die aus dem drohenden Tod eine Überfülle des Lebens hervorgehen läßt. Wildes

[213] Mercier, Louis-Sébastien: *Tableau de Paris*, 12 vols., Amsterdam 1783, Vol. I, S. 176.

[214] Bei Maeterlinck wird der Tod nicht nur im Rahmen einer Bühnenhandlung gestaltet; vielmehr ist er Gegenstand einer mystischen Schrift, deren Ende hierhergesetzt sei, um den Bezug zu den lyrischen Dramen zu suggerieren: „Wir haben uns nicht allein darein zu fügen, daß wir im Unbegreiflichen leben, sondern uns auch zu freuen, daß wir nicht aus ihm herauskönnen. Gäbe es keine unlösbaren Fragen und unerforschlichen Rätsel mehr, so wäre das Unendliche nicht mehr unendlich, und dann müßte man ewig dem Schicksal fluchen, das uns in eine Welt gesetzt hat, die unserm Denkvermögen restlos entspricht. Alles Bestehende wäre dann nur ein Kerker, aus dem es kein Entrinnen gäbe, ein Übel und ein Irrtum, die nicht mehr gut zu machen wären. Das Unbekannte und Unerkennbare wird zu unserm Glück vielleicht stets notwendig sein." (Maeterlinck, Maurice: *Vom Tode*, Jena 1914, S. 135.)

Salomé schließlich ist das Drama, die Tragödie des gleich doppelten Todes: sowohl der Täufer als auch Salomé (und schon vorher der junge Syrer) kommen auf gewaltsame Weise ums Leben. Bei dieser Charakterisierung wird deutlich, wie ungenau und damit den Werken unangemessen die thematische Zuordnung verfährt: Ist der Tod wirklich in allen drei Dramen derselbe? Bei Maeterlinck greift der Tod in den Alltag ein, bei Hofmannsthal steht er im Zeichen künstlerischer Unsterblichkeit, bei Wilde schließlich wird das Mysterium des Todes durch ein anderes Mysterium, das der Liebe, überboten. Indem der Leser oder der Literaturwissenschaftler die thematische Zuordnung eines Textes vornimmt, wird deutlich, daß das Thema nicht in abstrakt-allgemeiner Form im Text vorkommt, sondern in spezifischer Weise 'interpretiert' wird. Das Thema eines Textes ist in gewisser Weise die Großform einer Einteilung, die konkret mit Leben gefüllt, den poetischen Ansätzen des Textes anverwandelt wird. So kann es nicht genügen, im Text (oder in verschiedenen Texten) das gemeinsame Thema zu erkennen und zu benennen; es kommt vielmehr darauf an, die besondere Weise der Gestaltung des Themas – die zumeist eben nicht gleich, sondern vielmehr von Text zu Text abweichend ist – für den jeweiligen Einzelfall herauszuarbeiten.

Als kleinste Handlungselemente mit besonderer Signifikanz für den Verlauf des Diskurses waren schon oben die Motive bestimmt worden. Welche dynamische und zugleich sinnsetzende Funktion den Motiven zukommt, wird erneut am Beispiel der Dramen deutlich. Bei Maeterlinck häufen sich, zunächst nicht als solche erkannt, Handlungen und Phänomene, die das Herannahen des Todes ankündigen: Das Verstummen der Vögel, das Verlöschen des Lichtes, das nächtliche Mähen durch den Gärtner, der zu einer Figuration des 'Sensenmannes' wird. Auch das Motiv der Blindheit wird in die Handlung integriert: Der Großvater sieht, wofür die Sehenden blind sind. Ähnliche Motivkonstellationen finden sich auch in Hofmannsthals *Tod des Tizian*. In dieses Drama der Kunst wird die Natur auf spezifische Weise eingebunden: Das nächtliche Erlebnis Gianinos zeigt eine erotisch aufgeladene und sinngesättigte Natur, in die das ferne Bild Venedigs einbezogen wird. Das Motiv des Anfangs, die Angst der Schüler vor dem Tod des Tizian und vor allem davor, sein Werk nicht fortführen zu können, weicht dem hymnischen Preisen des Meisters, das wie eine Grabrede zu Lebzeiten klingt und das ein künstlerisches Vermächtnis benennt, dem die Jünger nunmehr gewachsen sind. In Wildes *Salomé*, das von allen hier betrachteten Dramen das Stück mit der höchsten Handlungskonzentration ist, stellt sich die motivische 'Arbeit' am subtilsten dar. Der Mond nimmt die Elemente der Handlung bereits vorweg, 'symbolisiert' und präfiguriert sie: Der Mond ist, metaphorisch, „une femme morte", und: „on dirait qu'elle danse." Auch ist der Mond, wie Salomé, „froide et chaste", und Herodes kommt er vor wie eine hysterische Frau, die überall nach Geliebten sucht: „Elle est nue aussi". Durchdringen sich bei der Behandlung des Mondes in Wildes *Salomé* motivische und symbolische Funktio-

nen, so ist der Tanz der Salomé ein Motiv in fast schon pleonastischer Hinsicht: bewegende und bewegte Handlung zugleich, welche die Katastrophe herbeiführt. An der folgenden Skizze einer Stoffgeschichte 'Salome' – Skizze deshalb, weil längst nicht alle literarischen Gestaltungen des Stoffes Berücksichtigung finden – wird sich noch deutlicher hervorheben lassen, daß der Tanz die Nahtstelle der Handlung und *das* Motiv der Geschichte darstellt.

Der Salome-Stoff geht auf die Bibel zurück und findet sich in Matthäus 4, 1-12 und Markus 6, 21-29. Da die Version bei Markus die ausführlichere ist (und jene, auf die sich die meisten literarischen Versionen stützen), soll sie als die Grundlage der Stoffgeschichte angesehen und deshalb im folgenden vollständig zitiert werden:

> Er aber, Herodes, hatte ausgesandt und Johannes gegriffen und ins Gefängnis gelegt um der Herodias willen, seines Bruders Weib, denn er hatte sie gefreit. Johannes aber sprach zu Herodes: Es ist nicht recht, daß du deines Bruders Weib habest. Herodias aber stellte ihm nach und wollte ihn töten und konnte nicht. Herodes aber fürchtete Johannes, denn er wußte, daß er ein frommer und heiliger Mann war; und verwahrte ihn und gehorchte ihm in vielen Sachen und hörte ihn gern.
>
> Und es kam ein gelegener Tag, daß Herodes auf seinen Jahrtag ein Abendmahl gab den Oberpriestern und Hauptleuten und Vornehmsten in Galiläa. Da trat hinein die Tochter der Herodias und tanzte und gefiel wohl dem Herodes und denen, die am Tisch saßen. Da sprach der König zum Mägdlein: Bitte von mir was du willst, ich will dirs geben. Und schwur ihr einen Eid: Was du wirst von mir bitten, will ich dir geben, bis an die Hälfte meines Königreichs. Sie ging hinaus und sprach zu ihrer Mutter: Was soll ich bitten? Die sprach: Das Haupt Johannis des Täufers. Und sie ging alsbald hinein mit Eile zum König, bat und sprach: Ich will, daß du mir gebest jetzt zur Stunde auf einer Schüssel das Haupt Johannis des Täufers.
>
> Der König war betrübt. Doch um des Eides willen und derer, die am Tische saßen, wollte er sich nicht lassen eine Fehlbitte tun. Und alsbald schickte hin der König den Henker und hieß ihn sein Haupt herbringen. Der ging hin und enthauptete ihn im Gefängnis. Und trug her sein Haupt auf einer Schüssel und gabs dem Mägdlein und das Mägdlein gab's ihrer Mutter. Und da das seine Jünger hörten, kamen sie und nahmen seinen Leib und legten ihn in ein Grab.

Man sieht, daß die Tochter der Herodias in der biblischen Version nicht einmal einen Namen hat und nur auf Geheiß ihrer Mutter das Haupt des Johannes einfordert. Herodias ist die treibende Kraft, als es um den Preis für den Tanz geht, von dem nur gesagt wird, daß er dem Herodes und denen, die am Tisch saßen, 'wohl gefiel'. Erst seit Isidor von Pelusium (Kirchenvater, Anf. 5. Jh.), trägt die Tochter der Herodias den Namen Salome. Weil die Bibel das Mädchen anonym behandelt, tragen in einigen literarischen Versionen Mutter und Tochter densel-

ben Namen Herodias. Da die biblische Version die Schönheit der Königstochter gar nicht und den Tanz nur äußerst lakonisch behandelt, liegt es nahe, beides in der Dichtung zur Anschauung zu bringen. In einer Passage aus Heinrich Heines *Atta Troll* wird zwar nicht mehr der Tanz gestaltet, da Herodias eine Geistererscheinung in einem „Sommernachtstraum"[215] ist, doch ihre Schönheit ist deutlich:

> Und das dritte Frauenbild[216]
> Das dein Herz so tief bewegte,
> War es eine Teufelinne
> Wie die andern zwo Gestalten?
>
> Ob's ein Teufel oder Engel,
> Weiß ich nicht. Genau bei Weibern
> Weiß man niemals, wo der Engel
> Aufhört und der Teufel anfängt.
> [...]
> In den Händen trägt sie immer
> Jene Schüssel mit dem Haupte
> Des Johannes, und sie küßt es;
> Ja, sie küßt das Haupt mit Inbrunst.
>
> Denn sie liebte einst Johannem –
> In der Bibel steht es nicht,
> Doch im Volke lebt die Sage
> Von Herodias' blut'ger Liebe -
>
> Anders wär ja unerklärlich
> Das Gelüste jener Dame –
> Wird ein Weib das Haupt begehren
> Eines Mann's, den sie nicht liebt?
>
> War vielleicht ein bißchen böse
> Auf den Liebsten, ließ ihn köpfen;
> Aber als sie auf der Schüssel
> Das geliebte Haupt erblickte,
>
> Weinte sie und ward verrückt,
> Und sie starb in Liebeswahnsinn.
> (Liebeswahnsinn! Pleonasmus!
> Liebe ist ja schon ein Wahnsinn!)
> [...]
> Als sie mir vorüberritt,
> Schaute sie mich an und nickte
> So kokett zugleich und schmachtend,
> Das (*sic*) mein tiefstes Herz erbebte.
> [...]

---

[215] So der Untertitel. Im folgenden zitiert nach der Ausgabe Hamburg 1847.

[216] Die beiden Frauen vorher waren die antike Jagdgöttin Diana und die Fee Abunde.

Und ich sann: was mag bedeuten
Das geheimnisvolle Nicken?
Warum hast du mich so zärtlich
Angesehn, Herodias?[217]

Die Tötungsabsicht der Herodias mit Haß und Angst zu erklären scheint für Heine nicht genug; das Haupt eines Mannes begehrt eine Frau nur dann, wenn sie ihn liebt. Diese Deutung, im Kontext der auch hier evidenten Ironie geäußert, verleiht der biblischen Geschichte, von der Heine, durch die Volkstradition legitimiert, entscheidend abweicht, überhaupt erst ihre Motivation. Den Mann, der sie (ver-)schmähte, ließ Herodias kurzerhand umbringen, nicht weil sie ihn haßte – das wäre keine hinreichende Motivation –, sondern weil sie ihn liebte und ihn nur auf diese Weise für sich gewinnen konnte. Wie die nächtliche Fahrt der Herodias suggeriert, ist die Königin nun auf ewig mit dem Geliebten verbunden, doch hat sie diesen Besitz mit ihrer geistigen Gesundheit erkauft. Wenn die Sprechinstanz sich am Ende fragt, warum Herodias kokett und schmachtend nickt, richtet sich die Frage auch auf den Sinn der Geschichte: Signalisiert sie nur den Wahnsinn der Liebe oder nicht auch den dauernden Besitz des Geliebten, der nur um den Preis des Lebens möglich ist? „Das geheimnisvolle Nicken" bezeichnet eine Gefahr, die auch durch die den Text prägende Ironie nicht gebannt ist. Wenn Oscar Wilde – nun nicht in *Salomé,* sondern in der *Ballade von Reading* äußert, daß ein jeder töte, was er liebt[218], wird die Geschichte von Herodias, Salomé und dem Täufer in den Rang des Exemplarischen erhoben. Jenseits des Lebens, aber auch jenseits der Normalität hat eine Liebe ihr Arcanum, die gleichsam nicht von dieser Welt ist und vor der das kreatürliche Leben zweitrangig wird.

Diese Kreatürlichkeit aber ist auch in der Geschichte von Herodias, Herodes, Johannes und Salomé gegenwärtig. Der Tanz, den Wilde in seiner Salomé-Version schweigend übergeht („Salomé tanzt den Tanz der sieben Schleier", vermerkt die Regieanweisung lakonisch), steht in der Herodias-Version Flauberts an zentraler Stelle. Hier trägt die Prinzessin ihren Namen, ist aber mit dem Auftritt der Herodias eng verbunden. Zuerst tanzt die Fürstin, dann ihre Tochter, und diese Abfolge ist als Steigerung zu verstehen:

> Elle se renversait de tous les côtés, pareille à une fleur que la tempête agite. Les brillants de ses oreilles sautaient, l'étoffe de son dos chatoyait; de ses bras, de ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes.[219]

---

[217] Ebd. S. 99-103.
[218] „And all men kill the thing they love". Wilde, Oscar: *Plays, Prose Writings and Poems*, New York 1991, S. 428.
[219] Flaubert, Gustave: *Œuvres*, texte établi et commenté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, vol. 2, Paris 1952, S. 649-678, hier S. 675 f.

Als Salomé nach diesem Tanz den von ihr verlangten Preis nennen soll, fällt ihr nicht einmal der Name ihres 'Opfers' auf Anhieb ein; das Motiv der Liebe ist hier gar nicht gegeben, und kaum hält Salomé das Haupt des Täufers in Händen, trägt sie es zu ihrer Mutter, von deren Reaktion der Leser nichts erfährt. Flaubert gestaltet, mit orientalischem Kolorit versehen, eine Geschichte des Schreckens, in der Salomé, ohne eigene Motivation handelnd, nur den Rachegelüsten ihrer Mutter folgt. Dieses Fehlen einer nachvollziehbaren eigenen Absicht macht die Handlung der Salomé so grausam, und die Hauptfigur der Flaubertschen Erzählung ist, wie der Titel schon ankündigt, in der Tat Herodias und nicht Salomé.

Der kurze Prosatext von Peter Karvas, „Tanz der Salomé" aus dem gleichnamigen Band[220], stellt seinem Titel entsprechend eben das in den Mittelpunkt, was weder in der biblischen Vorlage, auf die sich der Text zweimal wörtlich bezieht, noch in Wildes Drama überhaupt zur Sprache kam. In Form einer Steigerung erfährt der Tanz der Salomé eine immer stärker werdende Erotisierung, der sich die Zuschauer, und Herodes zumal, nicht entziehen können:

> [...] sein [sc. des Herodes] Nacken färbte sich rot und bedeckte sich mit Schweißtropfen. [...] Im Geiste sah er ihre prallen Brüste, ihre unglaublich schmalen Hüften, ihren ungemein verführerischen und geheimnisvollen Nabel.[221]

Bei der Beschreibung des Tanzes aktiviert der Autor ein Sprachpotential, das nicht nur das Geschehen einzufangen versucht, sondern auch das imaginäre Begehren erfaßt. Nicht nur in der Realität situiert, wird der Tanz der Salomé als ein der Erfahrung transzendentes Geschehen aufgefaßt, das folglich nur in uneigentlicher Sprachverwendung, wenn überhaupt, noch erfahrbar ist: „Die Musik verschmolz mit Salomés Gliedern wie ein strahlendes Gift, das Schwindel verursacht und später den Verlust des Bewußtseins."[222] Aber sie tanzt nicht für die um sie herum versammelten Zuschauer, sondern allein für Johannes. Die Verwandlung, die ihr Körper dabei erfährt („Sie verwandelte ihren Körper in ein zur Weißglut erhitztes Schwert [...]."), folgt aus der imaginären Präsenz des Täufers und aus der von ihr erstmals empfundenen Liebe: „An das asketische Gesicht des Johannes denkend, entblößte sie die schimmernde Haut mit heftigen, gegen den Rhythmus der Musik gerichteten Bewegungen."[223] Die Askese des Johannes und seine Weigerung, die eigene Mission aufzugeben und sich dem Herodes zu unterwerfen, macht für Salomé den erotischen Reiz des Mannes aus. Der refrainartig wiederkehrenden Wendung „Salomé tanzte" folgt am Ende: „Deshalb tanzte Salomé": um ihn daran zu hindern, daß er sich verrät, „(d)aß er der heiligen Sa-

---

[220] Karvas, Peter: „Tanz der Salomé" in: Ders: *Tanz der Salomé*, Berlin 1992, S. 73-83.
[221] Ebd. S. 75.
[222] Ebd. S. 74.
[223] Ebd. S. 78.

che nicht untreu wird! Lieber den Tod als das!"[224] Als ihr selbst dieses Motiv des Tanzes zum Bewußtsein kommt, beendet sie ihren Tanz und flüstert dem Tetrarchen ihren Wunsch ins Ohr. Wie bei Oskar Wilde, dessen *Salomé* offensichtlich zu den Quellen von Karvas' Erzählung gehört, ist Salomé eine Liebende, die ihr Verlangen nicht anders als durch den Tod des Täufers stillen kann. Bei Karvas kommt als Motiv noch hinzu, daß sie Johannes dazu verhelfen will, sich selbst treu zu bleiben:

> Salomé macht einen Schritt nach vorn, beugt sich über das Tablett und küßt zärtlich und leidenschaftlich den noch warmen Mund. Das ist ihr erster und letzter Kuß aus Liebe – niemals mehr wird sie so jemanden küssen. Aber das ist auch ihr erster und letzter Sieg über die Liebe. Von Stund an flieht sie von einer Umarmung in die nächste, aus einem Bett ins nächste, von einem Gatten zum nächsten. Keinen einzigen unter ihnen wird sie lieben, bis zu ihrem Tod wird sie nur den Johannes lieben, der gestorben ist, bevor er unterliegen konnte.[225]

Die wenigen hier aufgeführten Beispiele sind weit entfernt, eine vollständige Geschichte des biblischen Stoffes von Herodias, Salome und dem Täufer darzustellen[226]; sie wäre im übrigen ein Gegenstand, der nur in Form einer Monographie und selbst dann nur annähernd erfaßt werden könnte. Auf Vollständigkeit soll es indes auch gar nicht ankommen. Denn in unserem Zusammenhang genügte es zu zeigen, daß ein Stoff zunächst mit einem Thema, dann aber auch, in der künstlerischen Praxis, mit zumeist mehreren Motiven verbunden ist. Es bedarf keines weiteren Kommentars, um einsichtig zu machen, daß die Fragestellung nach Stoffen, Themen und Motiven keine bloße Materialhuberei hervorruft, sondern Texte in ihrem jeweiligen Kunstcharakter zu erfassen vermag.

c) Die Thematologie in der Fachdiskussion

Es war im Zuge der Darstellung schon mehrfach angeklungen, daß die Komparatistik weniger mit Texten als mit Klassen von Texten arbeitet. Wie ein solches fachspezifisches Textcorpus konstituiert wird, leitet sich aus dem Gesichtspunkt ab, unter welchem Texte betrachtet werden (*tertium comparationis*). *Ein* Weg, zu einem Textcorpus zu gelangen, ist die Thematik, denn ein gemeinsames Thema erlaubt die Zusammenstellung von Texten unter einem inhaltlichen Gesichts-

[224] Ebd. S. 81.
[225] Ebd. S. 83.
[226] Eine solche wurde seitens der Forschung noch nicht erarbeitet; vgl. aber: Daffner, Hugo: *Salome. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst*, München 1912 sowie, die Epoche des Fin de siècle betreffend: Dottin, Mireille: *S comme Salomé. Salomé dans le texte et l'image de 1870 à 1914,* Toulouse 1983.

punkt. Eric Walter stellt mit Recht die Frage, ob man in der Absicht, eine Gruppierung von Texten vorzunehmen, überhaupt auf das Thema verzichten könne.[227] Gewiß sind auch andere Gruppierungen denkbar, doch gehören Verbindungen durch die Thematik zu den evidentesten und 'natürlichsten'; denn es ist kaum möglich zu reden, ohne 'über' etwas zu sprechen, und das Thema ist in der Praxis der Diskurse allgegenwärtig. Damit aber ist noch nicht ausgemacht, ob nicht im Bereich der Literatur das Thema einen anderen Status besitzt als in der Rede, dem Diskurs, im allgemeinen. In literarischer Verwendung ist das Thema nicht dem Text äußerlich, sondern bestimmt dessen Verfahrensweisen und dessen Verfaßtheit. Wenn die Thematologie innerhalb der Komparatistik in Mißkredit geriet, hängt diese Einschätzung mit zweierlei Faktoren zusammen: Zum einen entstammt die Thematologie der Sagen- und Märchenforschung – einem Bereich also, der eher der Ethnologie und der Volkskunde zugehörig ist als der Literaturwissenschaft; zum anderen kann das Thema eines Textes als etwas erscheinen, das seinem Kunstcharakter zuwiderläuft, denn Themen gibt es in allen Texten. Es gehört zum Charakter des 'Polysystems Literatur'[228], daß es alle Bereiche der Kultur assimilieren kann und daß folglich die Thematik literarischer Texte keine faßbare und definierbare Größe darstellt. Die Thematik eines Textes garantiert aber auch, unter dem Gesichtspunkt der Kommunikation, die Beziehung der Literatur zu unserer Erfahrungswirklichkeit. Bei literarischen Texten nur die gemeinsame Thematik untersuchen zu wollen, müßte indes verkennen, daß trotz des in allen Texten gegebenen Themas dessen Erscheinungsformen differieren, daß mit anderen Worten das Thema eine jeweils verschiedene Darstellung findet. Eric Walter spricht geradezu von der „mise en texte du thème", der Textualisierung des Themas und zitiert im weiteren Claude Bremond mit der Feststellung, daß nicht der Text ausgehend vom Thema geschrieben sei, sondern daß das Thema konzipiert sei ausgehend vom Text.[229] Der literarische Text spricht nicht einfach 'über' etwas, sondern wird durch seinen Gegenstand selbst mitgestaltet. Dieser Sachverhalt veranlaßte Manfred Beller, die Inhalts- und Gestaltungsebene literarischer Texte unter dem gemeinsamen Begriff der 'Thematologie' zusammenzufassen. Thematologie bezeichnet jene Verflechtungen zwischen Inhalt und Form,

[227] Walter, Eric: „Le thème sans le thématisme: La fin d'un anathème?" In: *Le Français Aujourd'hui* 97, S. 32-37, hier S. 32.
[228] Vgl. oben Kap. Text und Kontext. Dieser Sachverhalt wird auch von Harry Levin, der sich zum Fürsprecher der Thematologie macht, betont: „[...] literature has a habit [...] of absorbing so much else, of involving itself in so many extraneous matters, of extending its purview farther and farther." (Levin, Harry: „Thematics and criticism". In: Demetz, Peter; Thomas Greene et al. (eds.): *Disciplines of criticism*, New Haven und London: Yale University Press 1968, S. 125-145, hier S. 126.
[229] „Ce n'est pas le texte qui est écrit à propos du thème, mais le thème qui est conçu à propos du texte." Walter, a.a.O., Zit. S. 36.

die von so inniger Art sind, daß die Unterscheidung von Inhalt und Form selbst an Stringenz verliert. Hat somit die Inhaltsebene der Literatur in ihrer Verknüpfung mit den Kunstmitteln nunmehr einen eigenen Namen, fällt auch die notwendige Binnendifferenzierung in Stoff und Motiv, Situation und Plot leichter.[230]

Da ein literarischer Text in seinen Themen nicht beschränkt ist, sondern die Gesamtheit der menschlichen Erfahrung zu seinem Gegenstand machen kann, ist die Thematologie ein bevorzugter Raum der Inter- und Pluridisziplinarität: Chardin spricht von neuen Gegenständen der Forschung, „dont l'étude est inséparable d'une approche réellement pluridisciplinaire."[231] Indes: Ähnlich wie die Einflußforschung, gab auch die Stoff-, Themen- und Motivgeschichte zu Einwänden Anlaß. Baldensperger vermochte sich eine vollständige Darstellung von Stoffen, Motiven und Themen in den verschiedenen Literaturen nicht vorzustellen[232], und Paul Hazard meinte, daß die Themenforschung von jenen faktisch-historischen Verbindungen ('rapports de fait') absehen müsse, die eine bedeutende Basis der frühen Fachgeschichte ausmachten.[233] Die Evidenz von Stoff, Thema und Motiv im Text drohte zudem, aus der Themenforschung eine banale, weil offensichtliche Aufzählung der verschiedenen inhaltlichen Elemente der Literatur zu machen, so daß in letzter Instanz der Themenforscher nicht einmal Literaturwissenschaftler sein mußte. Themenforschung wurde so, ihrem Rufe nach, eine Zettelkasten-Disziplin, die noch dadurch in komischen Mißkredit geriet, daß der betreffende Forscher nicht selten die Übersicht verlor und hilflos vor seinen Karteikästen saß – eine Karikatur.[234] Wenn die Literatur als sedimentierte menschliche Erfahrung immer wieder unabweisbar auf die großen, existentiellen Themen zurückgreift, wird die Frage nach der jeweiligen Besonderheit der Darstellung fast zu einer Überlebensfrage der nunmehr der bloßen Inventarisierung entronnenen Thematologie. „Il n'en demeure pas moins", schreibt Chardin, „que certaines des critiques traditionellement adressées aux études de thèmes semblent, à la lumière de cette rapide enquête, du moins en moins fondées. La perspective thématique est sûrement beaucoup moins liée qu'autrefois, en littérature comparée, à un certain parti pris d'exhaustivité encyclopédique."[235]

Vollständigkeit bei der Untersuchung literarischer Themen anzustreben müßte in der Tat in eine Kärrnerarbeit einmünden, die in Zeiten der Theoretisierung von

230 Beller, Manfred: „Von der Stoffgeschichte zur Thematologie. Ein Beitrag zur komparatistischen Methodologie". In: *arcadia* 5, 1970, S. 1-38.
231 Chardin, Philippe: „Thématique comparatiste". In: Brunel, Pierre; Yves Chevrel (eds.): *Précis de littérature comparée*, a.a.O., S. 163-174, hier S. 173.
232 Vgl. Weisstein, *Einführung*, a.a.O., S. 168.
233 Vgl. ebd.
234 Vgl. Sauer, Eberhard: „Verwertung stoffgeschichtlicher Methoden in der Literaturwissenschaft". In: *Euphorion* 29, 1928, S. 222-229.
235 Chardin, a.a.O., S. 173.

Literatur vollends obsolet geworden ist. Raymond Trousson faßt die Vorwürfe gegen die von ihm immer wieder praktizierte und verteidigte Disziplin zusammen als „composition de ternes nomenclatures, de dictionnaires sans charpente dont les dénombrements n'ont même pas le mérite d'être entiers."[236] Die Problematik der Stoff-, Themen- und Motivgeschichte, die schon bei einem nationalliterarischen Ansatz die oben angeführten Einwände provoziert, wird nun noch dadurch verschärft, daß in einer internationalen Literaturwissenschaft wie der Komparatistik schon der Gebrauch der Bezeichnungen variiert. Was in deutscher Nomenklatur 'Stoffgeschichte' heißt, wird im romanischen und im angelsächsischen Bereich zumeist mit der thematischen Ebene von Texten gleichgesetzt, so daß 'Stoffgeschichte' unversehens zur 'Themengeschichte' wird.[237] Damit nicht genug: Die Unterscheidung von 'Thema' und 'Motiv' – in jener Verwendung, für welche die Arbeiten von Elisabeth Frenzel im deutschsprachigen Raum paradigmatisch wurden[238] – wird von Raymond Trousson geradezu umgekehrt – eine babylonische Sprachverwirrung[239], die der angefochtenen Disziplin zusätzlichen Schaden zufügt und an der sich auch Trousson nach Kräften selbst beteiligt. So gilt noch immer, was A. Owen Aldridge 1966 feststellte: „The subject of themes is one of the most controversial in comparative literature."[240] Doch der Streit um Begriffe ist bekanntlich wenig fruchtbar, und so steht es uns frei, für die eine oder die andere Terminologie zu optieren; es genügt zu sagen, was man unter dem jeweils verwendeten Begriff versteht – und so wurde es in den obigen Ausführungen ja auch gehalten.

236 Trousson, Raymond: „Plaidoyer pour la Stoffgeschichte". In: *Revue de Littérature Comparée* 38, 1964, S. 101-114, hier S. 103.
237 Von dieser Problematik ist selbst Ulrich Weissteins Darstellung nicht frei, obwohl der Autor, der zwar in den USA (Columbia University) lehrte, deutschsprachig ist. 'Stoff' durch 'Thema' zu ersetzen hieße, eine wichtige Unterscheidung aufzugeben. (Vgl. Weisstein, *Einführung*, a.a.O., S. 173.)
238 Frenzel definiert Stoff als „eine schon außerhalb der Dichtung vorgepägte Fabel, ein 'Plot', der als Erlebnis innerer oder äußerer Art, als Bericht über ein zeigenössisches Ereignis, als historische, mythische oder religiöse Fabel, als ein bereits durch einen anderen Dichter gestaltetes Kunstwerk oder auch als selbsterfundene Handlung dichterisch gestaltet wird." (Zit. Weisstein, *Einführung*, a.a.O., S. 172 f) 'Motiv' bezeichnet Frenzel zufolge: „die kleinere stoffliche Einheit, die zwar noch nicht einen ganzen Plot, eine Fabel, umfaßt, aber doch bereits ein inhaltliches, situationsmäßiges Element darstellt."
239 Raymond Trousson verwendet diese Bezeichnung und spricht sogar, deutlicher noch, von einem „dialogue des sourds" innerhalb der Thematologie (vgl. Trousson, Raymond: „Les études de thèmes – questions de méthode". In: Ders. und Adam J. Bisanz (Hgg.): *Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung. Elisabeth Frenzel zum 65. Geburtstag*, 2 Bde., hier Bd. 1, Stuttgart 1980, S. 1-10, hier S. 2 und 4.)
240 Aldridge, A. Owen (Hg.): *Comparative Literature: Matter and Method.* Urbana, Chicago usw.: University of Illinois Press 1969, S. 106.

Die Thematologie – ein Konzept, das Manfred Beller in die Diskussion brachte[241] – ist die Wissenschaft von der poetologischen Verwendung von Themen, und das heißt nichts anderes als: die Wissenschaft von jenen Interpretationen, die literarische Texte ihren Themen angedeihen lassen und die mit poetischen Verfahrensweisen untrennbar verbunden sind. Die so verstandene neue Wissenschaft von Themen und Texten kann sicherlich nicht zu innovatorischen Einsichten führen, solange sie ihr historisches Gepäck – den Vorwurf der Stoffhuberei – nicht abwirft. Sie leidet indes auch unter überkommenen Vorstellungen von Ort und Status dessen, was den Texten scheinbar vorgelagert ist: als „matière littéraire ou simplement humaine", wie Pichois und Rousseau formulieren[242], oder als „Niederschlag der Empfindungs- und Gedankenwelt eines Autors", wie Elisabeth Frenzel ausführt.[243] Nicht die Vorstellung, es *gebe* in der Empirie, was dann, auf welchen Wegen auch immer, in die Literatur eingeht, ist für die Thematologie eine brauchbare Vorgabe, sondern die Konzeption, daß Data der Erfahrung, die auf einer primären Ebene den Text und den Leser verbinden, durch einen Prozeß der Interpretation zu Gegenständen der Literatur werden. Man könnte weitergehen und die konstruktivistische These vertreten, daß solche vermeintlich 'empirischen' Daten überhaupt erst durch Texte geschaffen werden, wobei es sich zunächst gar nicht um literarische Texte handeln muß. Themen gewinnen Gestalt – oder überhaupt erst Existenz – in Texten, und dieser Prozeß der Gestaltung wäre der eigentliche Gegenstand der Thematologie.

[241] Vgl. Beller, Manfred: „Von der Stoffgeschichte zur Thematologie". A.a.O.
[242] Pichois, Claude und André-M. Rousseau: *La littérature comparée*, Paris 1967, S. 154.
[243] Frenzel, Elisabeth: *Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema*, Freiburg/Br. usw. 1980, S. 119.

3. Geschichte und Typologie literarischer Gattungen

a) Begriffsbestimmung

So wie Manfred Beller seine Überlegungen zur komparatistischen Thematologie mit den Worten beginnen ließ: „Natürlich weiß jeder, was ein Thema ist", könnte ein ähnlicher Satz am Anfang dieses Kapitels stehen: „Natürlich weiß jeder, was eine Gattung ist." Nun weiß aber auch jeder, der sich mit Wissenschaft beschäftigt, daß ein solches vorgegebenes Wissen den Umgang mit diesem Gegenstand nicht befördert, sondern im Gegenteil erschwert: Das scheinbar Selbstverständliche zu reflektieren bedeutet nicht eine geringere, sondern eine größere Anstrengung. Wenn somit der Begriff Gattung, selbst für den unvorbereiteten Leser oder für den Studienanfänger, keineswegs unbekannt und im übrigen nicht einmal ein Fremdwort ist[244], werden damit die folgenden Darlegungen keineswegs obsolet, im Gegenteil. Denn wie der Begriff in der Literaturwissenschaft verwendet und zu welchem Zweck er gebraucht wird, ist damit noch nicht automatisch deutlich. Was als unkompliziert und selbstverständlich erscheinen mag, daß es Gattungen eben 'gebe' – so wie wir auf den Titeln von Büchern ja auch lesen 'Drama', 'Roman', 'Gedichte' –, ist bei näherem Hinsehen keineswegs mehr einfach. Man neigt dazu, die Gattungen als 'natürliche' Gegebenheiten anzusehen, obgleich sie eine von den Phänomenen erst ausgehende Konstruktion darstellen. Dominique Combe, dem ein neueres Werk zur Gattungspoetik zu verdanken ist – in einer Zeit, die dem Phänomen der Gattungen nicht eben besondere Aufmerksamkeit schenkt[245] – bezeichnet die Gattungen als „'classes logiques' appliquées au champ littéraire, qui ne correspondent pas nécessairement à leur objet".[246] Damit ist ein Problem benannt, das jeglicher Klassifizierung innewohnt: Da sie Ergebnis eines auf Ähnlichkeit basierenden Abstraktionsvorgangs ist, kann eine logische Zuordnung von Phänomenen zu Klassen dem Reichtum und der Fülle der empirischen Erscheinungen nicht Rechnung tragen. „Par un acte de 'jugement' pré-réflexif," sagt Combe an anderer Stelle, „l'œuvre singulière rapportée aux idées régulatrices, dirait Kant, des genres littéraires qui, à défaut peut-être d'être universelles, sont du moins générales."[247] Ein solches prä-reflexives Urteil ordnet

[244] Der 'Gatte' (Genosse, Gefährte), ein gemeingermanisches Etymon, ist mit 'gut' verwandt und geht auf die indogermanische Wurzel *ghedh (umklammern, zusammenfügen, zusammenpassen) zurück. 'Gut' bedeutet ursprünglich (in ein Gefüge, in eine Gemeinschaft) 'passend'. Eng verwandt ist althochdeutsch 'gatulinc': Verwandter, Vetter, und über diese Linie erschließt sich die Bedeutung von 'Gattung' als Artgemeinschaft, Gruppe, Sorte.
[245] Genette, Gérard: *Introduction à l'architexte*, Paris 1979.
[246] Combe, Dominique: *Les genres littéraires*, Paris 1992, S. 125.
[247] Ebd., S. 13.

ein gegebenes Werk anhand bestimmter Merkmale einer Gattung zu und bringt damit ein Konzept ins Spiel, das im Rezeptionsvorgang mit der größten Selbstverständlichkeit gehandhabt wird. Sind die Gattungen keine universellen Größen, so sind sie doch allgemein, zumindest im Rahmen eines bestimmten Kulturkreises. Kaum eine Lektüre ohne implizite Zuordnung des Werkes zu einer Gattung[248], denn der Rezeptionsvorgang verlangt danach, die textuellen Gegebenheiten in ihrer nicht selten unübersichtlichen Fülle übergreifenden und damit den Akt des Lesens steuernden Konzepten einzuordnen. Die Erkenntnis der Gattung seitens des Lesers geht immer im Wechsel vom Besonderen zum Allgemeinen und vom Allgemeinen zum Besonderen vor sich[249], so daß ein hermeneutisches Prinzip auch auf die Gattungen Anwendung findet. Für die Lese- oder Kaufentscheidung ist die Gattung ebenso nicht ohne Belang: So dient der Roman (auch) als Ferienlektüre, ist die Gedichtsammlung als Geschenk für einen Kenner gedacht. Um noch einmal mit Combe zu sprechen: Die Gattung bildet so etwas wie den Horizont, der die Lektüre umspannt.[250]

Bei den Überlegungen zur Thematologie – als Gesamtheit der Inhalte eines literarischen Werkes – war schon implizit und umrißartig die Frage aufgetaucht, ob nicht bestimmte Themen mehr oder minder große Affinitäten zu bestimmten Gattungen aufweisen. Wäre zum Beispiel das Thema der flüchtigen Begegnung und des 'Vorübergehens' für einen Roman oder für ein Drama geeignet, wäre der Tod des Tizian als Stoff eines Romans denkbar? Obwohl sich im Fin-de-siècle die Grenzen der Gattungen verwischen (und diese Epoche insofern kein 'Schulbeispiel' für die Gattungstypologie ist), leuchtet es unmittelbar ein, daß bestimmte Stoffe und Themen sich für die verschiedenen Gattungen mehr oder weniger gut eignen. Das Beispiel der Stoffgeschichte von 'Salome' hatte gezeigt, daß ein und derselbe Stoff in vielerlei Gattungen behandelt werden kann; ebenso aber war deutlich geworden, daß er dabei nicht derselbe bleibt. Die Besonderheit der jeweiligen Gattung hat direkte Auswirkungen auf die Gestaltung eines Themas, eines Stoffes oder eines Motivs.

Im Unterschied zur Thematologie situiert sich die Gattungstypologie auf einer systematisch anderen Ebene. Ist die Thematik eine Gegebenheit des Textes selbst, die in weiterer historischer Blickrichtung Ähnlichkeiten mit anderen Texten gleicher Themen- oder Motivstruktur zeigt, erfolgt die Zuordnung eines Textes zu einem Gattungsschema unter dem Gesichtspunkt logischer Analogie. Ist die Thematik dem Text immanent, so ist umgekehrt die Gattung ein Ordnungsschema mit systematischem Anspruch, das zum Text in der Relation einer

[248] Die Gattung wird in einer Art Vor-Verständnis erkannt. Vgl. ebd., S. 12. Die Gattung definiert sich durch ihre Intentionalität: Der Autor 'will' einen Roman schreiben, der Leser leistet die zeitweilige Aufhebung des Unglaubens. Vgl. ebd., S. 15.

[249] Ebd., S. 21.

[250] „Le genre est comme l''horizon' qui surplombe la lecture." Ebd., S. 13.

Zuordnung steht. Terminologisch wird mit dem Begriff 'Gattung' zweierlei bezeichnet – was die Verhältnisse nicht eben vereinfacht. Zunächst benennt 'Gattung' die literarischen Großformen Epik, Lyrik, Dramatik, sodann aber kleinere Texttypen wie Romanze, Kurzgeschichte, Essay, Sonett, Ode etc. Die Bemühungen um die literarischen Gattungen stehen, sofern sie systematisch betrieben wurden, in Zusammenhang mit ähnlichen Bestrebungen der Klassifizierung in anderen Wissenschaften, zum Beispiel der Biologie oder der Mathematik. Gattungen sind offene Systeme, die durch ein Bündel von unterschiedlichen formalen, strukturellen und thematischen Kriterien bestimmt werden können und die sich im Verlauf der Literaturgeschichte verändern. Für die literarische Kommunikation im weiteren und das Textverstehen im engeren Sinne ist die Zuordnung eines Werkes zu einer Gattung wesentlich: Mit der Erwartungshaltung, ein Gedicht zu lesen, wird man einen Roman nicht verstehen können, und es wäre unangebracht, die Aufführung einer Tragödie unter Protest zu verlassen, weil es dort am Ende so viele Tote gibt, oder die Lektüre eines Kriminalromans abzubrechen, weil dort Leichen vorkommen: damit muß man bei 'richtiger' gattungstypologischer Kommunikationseinstellung rechnen.[251] Aus der systematischen Ausrichtung des Begriffs folgt, daß Gattungen offene Systeme von Form- und Funktionsmerkmalen sind, an denen die einzelnen Werke in unterschiedlichem Maße partizipieren. Eine Gattung ist nicht mit einem gegebenen Text identisch – auch nicht mit mehreren Texten ähnlicher Art; 'reine' Gattungen wird man konkret in Texten nicht finden; eine Gattung ist vielmehr das umgreifende Konzept, unter dem sich bestimmte Texte als ähnlich erweisen. Der Begriff 'Gattung' hat systematisierenden Charakter; er erlaubt, aufgrund gemeinsamer Merkmale des jeweils einzelnen, Gruppen oder gleichsam Familien zu bilden. Während sich das Thema (mit Hilfe der Motive) in Texten konkretisiert, ist die Gattung ein Abstraktum, auf das Texte bezogen werden, um in ihnen typologische Gemeinsamkeiten zu erkennen. Die Gattung ist 'typos' (lat.: figura), der einer Gattung zugeordnete Text ihre konkrete Erscheinungsform.

Wenn Gattung, wie die obigen Überlegungen erhellen, ein problematischer Begriff ist, dem zwar systematische, aber offenbar nur bedingt praktische Relevanz zukommt, ist schwer zu verstehen, warum die Komparatistik (und die Literaturwissenschaft generell) an ihm festhält – könnte man doch durch seine kühne Abschaffung, indem man ihn durch 'écriture', 'Text' oder 'Diskurs' ersetzt, zumindest ein Problem unserer Disziplin lösen. Doch ist die literarische Gattung, wie Wellek und Warren zu Recht darlegen, „kein bloßer Name, denn die ästhetische Konvention, an der ein Werk teilhat, formt dessen Eigenart."[252] Sind bestimmte Stoffe, Themen, Intentionen seitens des Autors für bestimmte Gattungen

[251] Vgl. hierzu: Suerbaum, Ulrich: „Warum 'Macbeth' kein Krimi ist. Gattungsregeln und gattungsspezifische Leseweise". In: *Poetica* 14, 1982, S. 113-133.

[252] Wellek, René und Austin Warren, *Theorie der Literatur*, Königstein/Ts. 2. Aufl. 1995, S. 245.

besonders geeignet (und für andere weniger), so gilt auch auf der Rezipientenseite, daß die Eigenart eines Werkes vor dem Hintergrund einer Gattungskonvention in Erscheinung tritt. Die Zuordnung eines Werkes zu einer bestimmten Gattung ist, bei aller dem Begriff inhärenten Problematik, nicht zuletzt auch eine Interpretationshilfe. Für die Literaturwissenschaft birgt die Gattungstypologie kaum zu überschätzende Vorteile:

> Die Theorie der Gattungen ist ein Ordnungsprinzip. Sie teilt die Literatur und Literaturgeschichte nicht nach zeitlichen oder räumlichen Gesichtspunkten (Periode oder Nationalsprache) ein, sondern nach spezifisch literarischen Typen der Organisation oder der Struktur.[253]

Nun sind diese Organisationstypen nicht auf einzelne Nationalliteraturen beschränkt. Die Geschichte einer Gattung zu schreiben bedeutet immer auch die Einbeziehung möglichst vieler Einzelliteraturen, da andernfalls das Ergebnis wahrscheinlich nicht repräsentativ ist. Wenn Wellek und Warren zufolge „[d]ie Gattung [...] als eine Gruppierung literarischer Werke verstanden werden [sollte], die theoretisch auf der äußeren Form (Metrum, Struktur) wie auch auf der inneren Form (Haltung, Ton, Zweck – gröber gesagt, Gegenstand und Publikum) fußt“[254], hat diese Gruppierung dann die größte Aussicht auf Allgemeingültigkeit, wenn der Typos sich auf zahlreiche Beispiele aus verschiedenen Nationalliteraturen stützt. Das Klassifikationsschema der Gattung deduziert aus den empirisch-historischen Gegebenheiten jene Merkmale, denen allgemeine Bedeutung zukommt.

b) Anwendungsbeipiele

Die Dramen von Maeterlinck, Hofmannsthal und Wilde, die teilweise schon für die Frage nach Einfluß, Wirkung und Rezeption als Beispiel herangezogen wurden, sollen im weiteren auch helfen, die Frage nach der Typologie von Gattungen zu beantworten. Der Salome-Stoff, so hatten wir gesehen, behandelt, wie die genannten Dramen auch, das Thema Sterben und Tod. Doch wird der Tod bei Maeterlinck, Hofmannsthal und Wilde in derselben Weise dargestellt? Wildes *Salomé* hat eine spannende und sogar ‘blutige’ Handlung, die mit der Tötung des Johannes ihren Höhepunkt erreicht und mit der Ermordung Salomés endet. Auch in Maeterlincks *Intruse* steht, von mancherlei Symbolen vorgezeichnet, am Ende der Tod, doch ist er nicht gewaltsam herbeigeführt wie in dem Drama der Salomé. Der natürliche Tod der Wöchnerin bildet nur den Abschluß des Dramas, das seine Spannung aus einem Zustand des Wartens und der Angst bezieht. Auf der

[253] Ebd., S. 245.
[254] Ebd., S. 252.

Bühne geschieht im ‘dramatischen’ Sinne gar nichts – was die Spannung konzentriert und die lastende, angsterfüllte Atmosphäre dieses Stückes noch bedrohlicher erscheinen läßt. Die Zeit, die mit Warten und der Alltagssituation entnommenen Dialogen ausgefüllt wird, ist ein gedehnter Augenblick und nicht eine ‘Zeit der Handlung’. Insofern mutet das Stück wie ein Anti-Drama an, das zwar ‘dramatische’ Dialoge enthält, aber kein Geschehen, das einen Handlungsablauf steuert. Die Suggestivkraft der Sprache sowie die Konzentration des Ausdrucks machen aus Maeterlincks ‘Alltagsdrama’ eine Addition lyrischer Sprechakte[255], die es grundsätzlich durchaus ermöglicht, einzelne Passagen von besonderer sprachlicher Dichte aus dem Text herauszulösen. Drama ohne Dramatik, ist sein eigentliches Thema eine unbestimmte Angst und die Ahnung eines Unheils, und erst das Eintreten der „Intruse“, des Todes, verleiht dem Text am Ende einen dramatischen Charakter. Dieses Eintreten freilich war vielfach präfiguriert: durch das Schweigen der Vögel, das Schärfen der Sense und das Schneiden des Grases am späten Abend, als zudem das Licht ohne erkennbaren Grund verlosch. Diese Symbolik hat Handlungsfunktion, so daß die vermeintlichen Akteure, die versammelten Familienmitglieder, in Wahrheit ‘Opfer’ sind und nicht Täter. Es geschieht etwas mit ihnen, statt daß sie das Geschehen beeinflussen. Diese Umkehrung der dramatischen Struktur, die aus aktiven Figuren passive, aus der Handlung eine Wartesituation macht, ist typisch für eine Gattung, die in der Jahrhundertwende entsteht und im frühen Maeterlinck einen ihrer Hauptvertreter findet: das lyrische Drama.

Der lyrische und damit ‘undramatische’ Charakter der Beispieltexte wird besonders deutlich in Hofmannsthals *Tod des Tizian*. Wie bei Maeterlinck, ist auch hier die ‘Handlung’ von einer Wartesituation bestimmt – von einem (vermeintlichen) Warten auf den Tod; wie in *L'Intruse* füllen die Dialoge eine Wartezeit aus. Doch während einerseits der Schmerz artikuliert wird, führt andererseits das Verhalten Tizians, das freilich nicht auf der Bühne dargestellt, sondern durch Berichte vergegenwärtigt wird, zu einem eigenartigen Gegengewicht, Gegenentwurf zu den Vorstellungen und Befürchtungen der Tizian-Schüler: Wie gebannt malt Tizian an einem Bild – mit einer Kraft, die bei einem Moribunden gewiß nicht zu erwarten ist. Auch Gianino, der von einem nächtlichen Erlebnis berichtet, steht nicht wie die anderen unter dem Schock des erwarteten Todes, sondern erzählt von einer Fülle der Erfahrung, die bei einem so jungen Mann überrascht. Gianinos Blick auf Venedig, bei dem er ‘viel fühlt’, ist in einem Gedicht des jungen Hofmannsthal, das aus dem Nachlaß publiziert wurde, schon präfiguriert:

[255] Vgl. Vf. (zusammen mit Marianne Kesting): „Das Drama als ‘monologue intérieur’. Übertragungsformen lyrischen Sprechens auf das Drama bei Maurice Maeterlinck“. In: *Romanische Forschungen* 93, 1981, S. 335-366.

Siehst du die Stadt?

Siehst du die Stadt, wie sie da drüben ruht,
Sich flüsternd schmieget in das Kleid der Nacht?
Es gießt der Mond der Silberseide Flut
Auf sie herab in zauberischer Pracht.

Der laue Nachtwind weht ihr Atmen her,
So geisterhaft, verlöschend leisen Klang:
Sie weint im Traum, sie atmet tief und schwer,
Sie lispelt, rätselvoll, verlockend bang...

Die dunkle Stadt, sie schläft im Herzen mein
Mit Glanz und Glut, mit qualvoll bunter Pracht:
Doch schmeichelnd schwebt im dich ihr Widerschein,
Gedämpft zum Flüstern, gleitend durch die Nacht.

Indem Hofmannsthal im *Tod des Tizian* einen lyrischen Text, leicht abgewandelt, erneut und diesmal im dramatischen Kontext verwendet, unterstreicht er den lyrischen Charakter seines Dramas. Im Gegensatz zu Maeterlinck, dessen *Intruse* in Prosa geschrieben ist, verwendet Hofmannsthal durchgehend die Versform und gewinnt schon dadurch einen lyrischen 'Mehrwert'. Das ohnehin nur kurze Drama, vom Autor als „Dramolett" bezeichnet, besteht aus Augenblicken höchster Konzentration von Signifikanz, die sich aus dem gesamten Text herausheben; daß sie auch von besonderer lyrischer Dichte sind, war bereits bei dem Blick auf Venedig, der ein älteres Gedicht verarbeitet, deutlich geworden. Doch schon vorher, als Gianino, aus dem Schlaf geweckt, sich nachts im Garten der Tizianvilla befindet, gewinnt der dramatische Diskurs lyrische Dichte:

Da schwebte durch die Nacht ein süßes Tönen,
Als hörte man die Flöte leise stöhnen,
Die in der Hand aus Marmor sinnend wiegt,
Der Faun, der da im schwarzen Lorbeer steht
[...]
Und auf dem Teiche lag ein weißer Glanz,
Und plätscherte und blinkte auf und nieder.
Ich weiß es heut nicht, obs die Schwäne waren,
Ob badender Najaden weißte Glieder
[...]
Und was da war, ist mir in eins verflossen:
In *eine* überstarke, schwere Pracht,
Die Sinne stumm und Worte sinnlos macht.

Bei der Darstellung dieses eigenartigen, die Figur tief affizierenden Geschehens greift Hofmannsthal in doppeltem Sinne auf die Lyrik zurück; zum einen auf das oben schon zitierte eigene Gedicht, zum anderen aber auf Mallarmés *L'après-midi d'un faune*, einen Text, der sowohl lyrischen als auch, in einer früheren Fassung, ansatzweise dramatischen Charakter hat. Die Übernahmen sind interpretierbar in dem Sinne, daß es bei Hofmannsthal letztlich gar nicht um das Sterben des Tizian geht, sondern um eine Einsicht, Einfühlung in die Kunst, die einerseits von der gegebenen Extremsituation des drohenden Todes und andererseits von der kontrastiven Beschreibung Venedigs ausgeht. *Der Tod des Tizian* ist kein Drama über einen gegebenen Sachverhalt und über eine bestimmte Situation; es thematisiert vielmehr eine Kunst-Erkenntnis, die sich *sub specie aeternitatis* erst vollzieht. Zwischen Tizian und seinen Schülern ereignet sich, in der vermeintlichen Situation einer Trennung auf ewig, eine innere Annäherung: Die Schüler, zunächst fast hilflos ohne den Meister, begeben sich auf seine Spuren und tragen in die Welt, was er sie lehrte. Für diese Erkenntnis der Kunst, die für den Künstler auch eine Selbsterkenntnis ist, gewinnt der Bericht des jüngsten Tizian-Schülers eine paradigmatische Funktion. Daß sie der Lyrik geschuldet ist, bekräftigt auf der Ebene der Thematik, was sich auf der stilistischen Ebene bereits angekündigt hatte: daß *Der Tod des Tizian* ein lyrisches Drama ist.

Aus der bisherigen Textbetrachtung lassen sich für die Gattungsbestimmung des lyrischen Dramas folgende Merkmale ableiten:

1. suggestiver Charakter der Atmosphäre.
2. Extremsituation.
3. Handlungsarmut bzw. die Verlagerung der Handlung in den psychischen Innenraum.
4. Einbeziehung der Natur in das dramatische Geschehen.
5. Imaginäre Räume (Zimmer der Wöchnerin; der Garten; Tizians Arbeitszimmer; Venedig)
6. Herausgehobene Figuren mit dem Fluidum des Besonderen (Großvater, Gianino).

Der nun folgende Versuch, auch Wildes *Salomé* unter dem Aspekt der Zugehörigkeit zum lyrischen Drama zu interpretieren, scheint zum Scheitern verurteilt: Von Handlungsarmut kann gewiß nicht die Rede sein in einem Stück, das als dramatische Höhepunkte den Tanz der Salomé und die Enthauptung des Täufers enthält. Und doch: Viele Aspekte des Textes passen in das Merkmalsschema des lyrischen Dramas: die (vom Tod bestimmte) Extremsituation, der suggestive Charakter der Atmosphäre, die Einbeziehung der Natur, die imaginären Räume und das Auftreten herausgehobener Figuren. Wenn all dies jetzt erläutert wird, muß dabei die tragende Problematik der Besonderheit dieser Handlung den Hintergrund bilden.

Der suggestive Charakter der Atmosphäre überschneidet sich bei Wilde teilweise mit der Einbeziehung der Natur in das dramatische Geschehen. Schon zu Anfang wird die Schönheit Salomés mit dem Mond in Verbindung gebracht, dem

'weiblichen' Himmelskörper gegenüber der 'männlichen' Sonne.[256] Leitmotivisch begleitet der Mond das Geschehen und nimmt symbolisch die Ereignisse vorweg. Dem einleitenden Satz des Syrers, „Comme la princesse Salomé est belle ce soir!“ folgt seitens des Pagen: „Regardez la lune. [...] Elle ressemble à une femme morte.“ Und im weiteren vergleicht der Syrer den Mond mit einer jungen Prinzessin: „On dirait qu'elle danse“. Auf den Mond bezogene Vergleiche, die in Beziehung zur Handlung stehen, durchziehen den Text, und sogar Salomé, die ja zunächst selbst mit dem Mond in Verbindung gebracht wurde, sieht bei Jochanaan ebenfalls eine Verwandtschaft mit dem Mond: „On dirait une image d'argent. Je suis sûre qu'il est chaste.“ Diese Textpassage führt die Interpretation auf eine sehr eigenartige Spur: Ist Jochanaan in seiner Keuschheit das Bild der Salomé? Wird eine sich ankündigende Auto-Erotik als Liebe zum anderen bemäntelt? Liebt Salomé in Jochanaan letztlich sich selbst? Jedenfalls wird der Mond auf beide Figuren bezogen und präfiguriert den blutigen Schluß des Dramas: „Ah! Regardez la lune! Elle est devenue rouge comme du sang.“ Am Ende verschwindet der Mond hinter einer Wolke, die Szene ist dunkel, und nur durch einen Mondstrahl ist Salomé sichtbar. Da gibt Herodes den Befehl, sie zu töten. Der Mond begleitet das Stück als ein handelndes Prinzip: Er gewinnt Aktantenfunktion im Zuge einer Übertragung der Symbolik in die Handlung.

Auch für das lyrischen Sprechen finden sich Beispiele in *Salomé*. Als die Prinzessin Jochanaan anredet und in direkter Folge das Schwarz seines Haars, das Weiß seiner Haut und schließlich das Rot seines Mundes preist, gewinnt der Diskurs lyrische, genauer: hymnische Qualitäten. Salomé gleicht sich in ihrer Sprache dem Sprechduktus des Johannes an, der, in ebenfalls preisender Rede, den Messias verherrlicht. Während die übrigen Diskurse des Dramas entweder sinnlose religiöse Dispute sind oder die – sich freilich nicht durchsetzende – Macht des Tetrarchen demonstrieren sollen, finden Salomé und Jochanaan auf der Ebene der Sprache durch die Art ihrer Rede zusammen. Der lyrische Charakter dieser Sprechweise wird auch dadurch unterstrichen, daß sie keinen Adressaten findet: Der Messias ist zwar für Jochanaan eine Glaubensgewißheit, aber keine konkret anwesende Person; die Verführungsrede der Salomé, an den Propheten gerichtet, verfehlt ihr Ziel. Diese gänzlich undramatische Art des Sprechens – als ein Nicht-Zueinander-Finden – präfiguriert den blutigen Schluß, denn nur im Tode kann Salomé ihren Propheten erreichen, und die Liebe hat den Tod überdauert.

Wie der Großvater bei Maeterlinck oder Gianino in Hofmannsthals Drama ist auch Jochanaan bei Wilde eine herausgehobene Figur. Er steht fremd unter den *dramatis personae*, hat eine andere Religion, ist durch seine Kerkerhaft

[256] Im Französischen ist der Mond weiblichen (von lat. luna), die Sonne männlichen Geschlechts (von lat. sol).

gleichsam ein Verstoßener. Er lebt in einer anderen Welt, die noch kommen soll und, seinem Glauben gemäß, auch kommen wird: dem Reich Gottes. Er spricht eine andere Sprache, mit der er die Prinzessin erreicht – aber nicht so, daß er sie zu seinem Glauben bekehren könnte, sondern, fatalerweise, auf einer erotischen Ebene. Mit diesem ungleich gerichteten Begehren erreicht das Stück einen ersten Höhepunkt seiner Dramaturgie, die, allem Anschein nach, dem Charakter eines lyrischen Dramas zuwiderläuft. Dennoch: Salomé ist nicht die 'femme fatale', die aus Rache für die Abweisung den Mann töten läßt, den sie liebt; vielmehr ist der Tod die einzige Möglichkeit, diese Liebe zu leben – was ja auch Salomé letztlich mit dem Tode bezahlt. Am Ende steht die Einsicht, daß die Liebe ein größeres Mysterium ist als der Tod.

Das äußere Geschehen – bis zur Enthauptung des Propheten – macht die Liebe Salomés zum ultimativen Faktor der Handlung. Die Prinzessin, die nun endlich die Lippen des Johannes küßt, so wie sie es prophezeit hatte, erlebt die erstmals empfundene Liebe wie ein Geheimnis – „mystère“ ist hierfür das religiös konnotierte Wort –, das den Tod überdauert. Dieses innere Geschehen ist der eigentliche Handlungsfaktor des Stückes, dem alle anderen Züge der Handlung, auch die blutigsten, sich unterordnen. Wollte der biblische Stoff den Tod des Propheten schildern, so schildert Wildes *Salomé* die Liebe der Prinzessin. Sie nimmt ihren Ausgang von einem fremdartigen Geschehen, dem Preisen des Johannes, und einem imaginären Ort, dem unterirdischen Kerker, in dem sich dann auch die Tötung des Propheten vollzieht. Vor allem aber ist diese Liebe in einem Raum situiert, der als Innenraum nur unzureichend gekennzeichnet ist: Er ist nicht von dieser Welt und kann deshalb die Erfahrung der Liebe, die ebenfalls transzendent ist, in sich aufnehmen.

Aus diesen kurzen Interpretationen erhellt, daß die Gattungstypologie auf 'Hintergründe', auf ein Vorwissen angewiesen ist: Das 'Lyrische' eines lyrischen Dramas erfaßt nur, wer eine Vorstellung vom 'Dramatischen' eines Dramas hat. Die Besonderheit des lyrischen Dramas wird nur im Kontext einer Poetik der Abweichung manifest: Das lyrische Drama ist eine Mischform[257], das in seinem 'undramatischen' Charakter der Epoche des Fin-de-siècle entspricht und auch nur in dieser Zeit gattungsgeschichtlich von Belang ist.[258]

[257] Theorie und Praxis der Gattungsmischung sind weitaus älter als das lyrische Drama der Jahrhundertwende. Das Phänomen der Gattungsmischung findet sich zumeist in Krisenzeiten; für die Umschlag-Epoche um 1800 vgl: Gesse, Sven: *'Genera mixta'. Studien zur Poetik der Gattungsmischung zwischen Aufklärung und Klassik-Romantik*, Würzburg 1997.

[258] Vgl. hierzu: Szondi, Peter: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Frankfurt am Main 1975.

c) Die Gattungsproblematik in der literaturwissenschaftlichen Diskussion

Die schon bekannte und bewährte Dreiteilung unserer Kapitel führt bei dem gegebenen Gegenstand zu einer Abweichung: nicht von der komparatistischen Fachdiskussion ist im Titel die Rede, sondern von der Diskussion innerhalb der Literaturwissenschaften. Tatsächlich hat die Komparatistik nur wenig zur Diskussion um Gattungstypologie beitragen können[259], so daß deren Darstellung in hohem Maße auf den Diskussionsstand der Literaturwissenschaften generell zurückgreifen muß. Eine besondere Pointe der Geschichte ergibt sich freilich daraus, daß der Begründer der neueren Gattungsforschung, Ferdinand Brunetière, auch zu den Begründern der Komparatistik zählt. Er veröffentlichte 1890 eine Untersuchung mit dem Titel *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, in der er den Kampf der Arten, so wie er in Charles Darwins Theorie dargelegt wurde, auf die Literatur übertrug. Erstaunlicherweise hat die AVL keine eigene Gattungstypologie oder -theorie entwickelt, obschon dieser Gegenstandsbereich beide Forschungsgebiete der Komparatistik, die Allgemeine *und* die Vergleichende Literaturwissenschaft, betrifft. Weisstein macht sich, in isolierter Position, zum Fürsprecher der Gattungstheorie und -geschichte im Rahmen komparatistischer Studien:

> Im Hinblick auf diese Sachlage [sc. das mangelnde Interesse der Komparatistik an Gattungsfragen] braucht kaum betont zu werden, wieviel Bedeutung wir dem laufenden Kapitel beimessen, zumal das Studium der Gattungen für den Komparatisten schon deshalb unentbehrlich ist, weil hier – mehr noch als beim Studium der Stoffe und der Perioden – eine ständige Konfrontation von Literaturgeschichte und -theorie auf breiter, internationaler Basis erfolgt.[260]

Komparatistische Gattungsforschung, sofern sie diesen Namen verdient, ist letztlich angewandte Gattungstheorie. So weit die Theorie einer Gattung immer auch auf die Geschichte der Gattung angewiesen ist und umgekehrt, ist alle Gattungsforschung letztlich auch komparatistisch insofern, als Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft einander wechselseitig bedingen. Nur aus vergleichender Sicht kann eine Gattungsgeschichte erstellt werden, und nur unter dem Aspekt der Allgemeinen Literaturwissenschaft ist eine Typologie der Gattungen zu konzipieren. Doch was theoretisch einsichtig ist, muß nicht auch schon die Praxis bestimmen. Die in der Fachgeschichte deutliche Ausrichtung auf die 'rapports de fait' – als 'Erbe' des Positivismus – erschwert eine Gattungsforschung,

[259] Vgl. Berger, Willy R.: „Gattungstheorie und vergleichende Gattungsforschung". In: Schmeling (Hg.), *Vergleichende Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 99-124, hier S. 112 sowie, ausführlicher, Weisstein, *Einführung*, S. 143-162. (Unsere Darstellung folgt im weiteren dem Beitrag von Berger.)

[260] Weisstein, *Einführung*, a.a.O., S. 145.

die es auch mit der Typologie von Gattungen zu tun hat. Die Frage nach den literarischen Gattungen unter historischem oder typologischem Gesichtspunkt kann sich nur schwer ein Heimatrecht in der Komparatistik erwerben. In ihren Anfängen ist die AVL eine rein historische Wissenschaft, die sich mit konkreten, kontaktologischen Beziehungen zwischen Literaturen verschiedener Sprachen beschäftigt. Solche genetischen Relationen erweisen sich nun bei Ähnlichkeiten der Gattung als höchst problematisch, denn die Entscheidung für eine Gattung (sofern es sich dabei überhaupt um einen bewußten Akt handelt) ist kaum durch den Einfluß eines anderen Autors, sondern durch die Typologie der jeweiligen Gattung und ihre Eignung für das entstehende Werk geprägt. Das Vorherrschen der positivistischen Literaturbetrachtung in den Anfängen des Faches verhindert die Entstehung einer spezifisch komparatistischen Gattungsdiskussion, obwohl es auch für den Nationalphilologen offensichtlich ist, daß eine Gattung durch die Entwicklung in *einer* Sprache nicht hinreichend gekennzeichnet werden kann. Für die AVL sind Gattungen auch deshalb wichtig, weil sie ein *tertium comparationis* darstellen, unter dem Texte zusammengestellt und miteinander verglichen werden können. Eine Gattung ist zumeist nicht auf eine Nationalliteratur und eine Sprache beschränkt, sondern in eben jenem Bereich 'zu Hause', der den Gegenstand der AVL umfaßt. Freilich: wo genau die Gattungstypologie und die Gattungsgeschichte ihr Heimatrecht ausüben, ob in der Allgemeinen oder der Vergleichenden Literaturwissenschaft, ist nicht leicht zu bestimmen. Wie sich in anderen Bereichen des Faches Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft – durchaus fruchtbar – durchdringen, gehört auch die Gattungsbestimmung in den Rahmen des Zusammenwirkens beider Bereiche:

> Als Gegenstand der Poetik gehören die literarischen Gattungen der Allgemeinen Literaturwissenschaft an; sie sind daher nur mittelbar auch Forschungsobjekt der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Indes, so klar geschieden sind die Fronten keineswegs. Auch meinen wir, daß der Vergleich als Mittel der komparatistischen Methode einerseits und die Begriffsbildung als Ziel des poetologischen Erkenntnisinteresses andererseits sehr wohl ein fruchtbares Verhältnis miteinander eingehen können.[261]

Aus den oben vollzogenen Textanalysen sollte hervorgehen, daß die Zuordnung von Texten zu Gattungsschemata ein Interpretationsakt ist, der aus bestimmten gemeinsamen Merkmalen mehrere Werke zu einer Gruppe zusammenfaßt. Aus der historisch-empirischen Gegebenheit einer dramatischen Mischform, des lyrischen Dramas, wurden vergleichend bestimmte Züge deduziert, die nun wiederum die Gattung charakterisieren. Eine Gattung entsteht aus einer Bündelung von gleichen oder ähnlichen Merkmalen verschiedener Texte. Das dabei ange-

[261] Berger, a.a.O., S. 99.

wandte Verfahren war bei dem gegebenen Beispiel deskriptiver Art: Die Werke wurden vergleichend interpretiert, gleichsam 'beschrieben' und zu einer Gattung zusammengefaßt. Einem solchen deskriptiven Procedere steht das normative Verfahren gegenüber, das die Existenz von bestimmten Merkmalen vorschreibt, damit ein Gattungsschema realisiert werde. Dem historischen Ansatz, der von den Wandlungen des Gattungsschemas ausgeht, steht ein systematischer Ansatz gegenüber, der nicht auf das konkrete Erscheinungsbild einer Gattung im Lauf der Zeiten, sondern auf die Typologie einer Gattung ausgerichtet ist. Während die normative und die systematische Gattungslehre nach überzeitlichen Konstanten fragt, wendet sich die deskriptiv-historische Gattungsforschung den Variablen zu, die eine Gattungs*geschichte* überhaupt erst ermöglichen.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich für die Gattungsforschung ein binäres, oppositionelles Schema auf vier Ebenen:

normativ	deskriptiv
systematisch	historisch
Konstanten	Variablen
deduktiv	induktiv

Bezogen auf das Beispiel des lyrischen Dramas, ergibt sich für die Kategorie Konstanten vs. Variablen folgendes Bild:

Konstanten	**Variablen**
Kürze	Wartesituation
lyrische Sprache	kleiner Personenkreis
Symbolhaftigkeit	Einheit des Ortes
Innerlichkeit	Lesedrama

Eines der zentralen Probleme der Gattungsforschung ist in der Tat, wie Berger darlegt, die Dichotomie von historisch gewordener Gattung und struktural zu bestimmendem Texttyp.[262] Wie einerseits die historisch betrachtete Gattung der geschichtlichen Veränderung unterliegt, so ist andererseits der Texttyp eine ahistorische Konstante, so daß sich die Verflechtung von Gattungsgeschichte und Gattungstypologie ergibt. Diese beiden 'Pole' der Betrachtung wurden in der Geschichte des Gattungsverständnisses verschieden interpretiert.

Unsere erste Unterscheidung, jene in ein deskriptives und ein normatives Gattungsverständnis, kommt schon am Anfang der Gattungstheorie zum Tragen. Die nur fragmentarisch überlieferte Poetik des Aristoteles ist ein Versuch, die gattungstypologischen Besonderheiten von dramatischer und epischer Dichtung darzulegen, und zwar ausgehend von den ihm bekannten literarischen Werken.

[262] Berger, a.a.O., S. 106.

Diese Schrift ist deskriptiv angelegt, sie wurde aber normativ ausgelegt. Grundkonzept der Poetik des Aristoteles ist die Mimesis, die Darstellung von Ereignissen und Handlungen entweder in der epischen Erzählung oder aber in direkter Re-Präsentation der dramatischen Gattung auf der Bühne. Der mimetische Charakter der Dichtung ist schon für Platon ein Gegenstand des Nachdenkens, aber, im Unterschied zu Aristoteles, auch ein besonderes Problem. Ein weit verbreitetes Mißverständnis besagt, Platon habe die Dichter aus der Polis verweisen wollen, weil sie nicht Urbilder (also die Sache selbst), sondern nur Abbilder darstellten und somit 'lügenhaft' seien. Dies wird dem Sachverhalt nicht gerecht. Platon hält nur die dramatische Gattung für politisch und ethisch gefährlich, weil diese erfundene Handlungen so vorführt, als seien sie real; der epische Dichter hingegen wird in der Polis geduldet.[263] Bei Aristoteles nun kehren sich die Verhältnisse um. Indem der Mensch Reales imitiert, folgt er einer natürlichen Neigung; eben deshalb entwickelt er auch ein besonderes Vergnügen an mimetischen Werken, wie sie ihm auf dem Theater vorgeführt werden. Dabei ist das Mimetische immer auf den handelnden Menschen gerichtet, was den Primat der dramatischen Gattung für Aristoteles noch von einer anderen Seite her beleuchtet. Für Platon hingegen ist diese Tendenz schädlich, weil sie vom Wesentlichen, der Betrachtung der Ideen, ablenkt. Da die Tragödie das Beste und Höchste im Menschen nachahmt, bereitet sie besonderes Vergnügen und wird von Aristoteles auf die höchste Stufe der Gattungshierarchie gestellt.

In der antiken Gattungstheorie liegt der Akzent auf 'erzählenden' Gattungen; sie leiten sich aus dem Mythos (wörtlich: 'Erzählung, Bericht') her, der die Handlung auch inhaltlich bestimmt. Wenn der Lyrik offenbar wenig Interesse entgegengebracht wird, mag dies einerseits eine Folge der fragmentarischen Überlieferung der *Poetik* sein; denkbar wäre aber auch, was Weisstein vermutet: daß nämlich die Lyrik tatsächlich eher der Musik als der Literatur zugeordnet wurde.[264] Die Beziehung der Dichtkunst zur Musik (und im weiteren auch zu Formen des Tanzes) macht die Trennung der Künste, die ja nach antikem Verständnis allesamt 'Musenkünste' sind, zu einem Problem. Denn die antike Dichtung muß im engen Zusammenhang mit der Musik gesehen werden, so daß die Dramen und die lyrischen Dichtungen, aber auch in geringerem Umfang das Epos in der Praxis der Zeit ihrer Tendenz nach 'Gesamtkunstwerke' waren.

Wenn die Theorie der klassischen Tragödie immer wieder mit den 'drei Einheiten' – der Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung – in Verbindung gebracht wird, gerät dabei leicht in Vergessenheit, daß es in der deskriptiven Poetik des Aristoteles nur sehr bedingt Normen und Vorschriften gibt. Zwar betont Aristoteles die Einheit der Handlung und, davon abgeleitet, auch die Einheit der

[263] Vgl. Platon: *Politeia* 392 d.
[264] Vgl. Weisstein, *Einführung*, a.a.O., S. 151 f.

Zeit, doch findet sich kein Anhaltspunkt für die Vorstellung von einer Einheit des Ortes. Die Einheit der Handlung, die besagt, daß es nur eine Haupthandlung und keine Nebenhandlungen gibt, leitet Aristoteles aus seinem Analysematerial ab; die Einheit der Zeit muß sich indes nicht auf die Handlung beziehen, welche die Dauer eines Tages nicht überschreitet, sondern kann auch die Aufführungspraxis meinen, insofern die Darstellung auf dem Theater nicht mehr als einen Tag in Anspruch nimmt. Die normativ verstandenen drei Einheiten sind somit nicht aristotelisch, sondern eine Folge der Aristoteles-Rezeption in der Literaturtheorie der frühen Neuzeit. Die Verbindung von Übersetzung und Kommentar, wie sie zum Beispiel bei Valla, Castelvetro und Scaliger gegeben ist, führte dann insbesondere im französischen Klassizismus zur Normenbildung: bei Rapin (*Réflexions sur la poétique d'Aristote,* 1674), und, ebenfalls eine späte Quelle – freilich auch für die Horaz-Rezeption – bei Boileau (*Art poétique*, 1674). Für die klassizistische Ästhetik gilt: „Les genres [...] se définissent par des règles – contraintes thématique et formelles qui les codifient."[265] In der (teilweise Aristoteles falsch interpretierenden) Tradition des Aristotelismus verstand man die Gattungen als überzeitliche, wesenhafte Gegebenheiten; in dieser Hinsicht ist auch die auf Goethe zurückgehende Vorstellung von den „Naturformen der Dichtung" zu verstehen. Zur normativen Rezeption der deskriptiven Aristotelischen *Poetik* gehören auch die Vorstellung von einer Hierarchie der Gattungen (mit der Tragödie an der Spitze) und das Postulat einer Reinheit der jeweiligen Gattung – was auf die Ablehnung der Gattungsmischung hinausläuft.

An das Dreierschema der 'Großgattungen' gewöhnt, mag der heutige Leser mit Überraschung feststellen, daß die Triade Epik, Lyrik Dramatik für die Antike eine Diade war und nur aus Epos und Drama bestand. Bei aller neueren Diskussion um die Gattungen ist die Goethesche Vorstellung von den drei „Naturformen der Dichtung" noch immer eine Referenzgröße, die im Hintergrund präsent ist – gerade und auch dann, wenn völlig abweichende Gattungstypologien entworfen werden. Ohne Goethe geht es nicht, und deshalb registriert man mit Erleichterung, daß auch die Antike im Zusammenhang mit den literarischen Gattungen eine Trias entwarf: Sie ist rhetorischer Herkunft und stellt eine Verbindung zwischen Gattung und Stil her. Den drei Stilebenen *sublime*, *medium*, *humile* entsprechen im Werk Vergils die *Äneis*, die *Bucolica* und die *Georgica*. Das Stilniveau ist also von der Thematik abhängig: Die 'epischen' Erzählungen aus der Vorzeit entsprechen dem hohen Stil, die Darstellung des Hirtenlebens erfolgt im mittleren Stil, die dichterische Erörterung des Landlebens schließlich benutzt den niederen Stil. Diese Stilebenen stehen ferner in Verbindung mit einer Wirkungsästhetik: *sublime* = *movere*, *medium* = *delectare*, *humile* = *docere* – der hohe Stil bewegt, der mittlere erfreut, der niedere belehrt.

[265] Combe, a.a.O., S. 46.

Wie schon angedeutet, stammt die wohl berühmteste neuzeitliche Unterscheidung der Gattungen von Goethe und bezieht sich auf die „Naturformen der Dichtung" einerseits, die „Dichtarten" andererseits. Goethe nennt „drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama."[266] Daneben gibt es für Goethe auch noch kleinere Gattungen oder Dichtarten, die seinem Dreierschema zuzuordnen Goethe sich redlich müht. An dieser Konzeption lassen sich zwei Diagnosen ablesen: Das klassisch-normative Gattungsverständnis befindet sich im Zustand der Krise, denn Goethe hat mit seinen 'Naturformen' die Literatur*geschichte* bereits verlassen. Zudem erzeugt die Dichotomie von Naturformen und Dichtarten eine Problematik, der von nun an kaum eine Gattungstheorie entgeht: Der historisch gewordene 'Bestand' an Gattungen jeglicher Art gerät in Widerspruch zu dem Bemühen, umfassende und möglichst allgemeingültige Konzepte aufzuweisen, denen sich die verschiedenen Gattungen zuordnen lassen. Die an Goethes Konzeption sich anschließende Tendenz zur ahistorischen Sytematisierung ist schon bei Jean Paul erkennbar, der Epik mit Vergangenheit, Lyrik mit Gegenwart und Drama mit Vergangenheit korrelierte. Auch Jakobsons grammatisch ausgerichteter Versuch, der Epik die dritte Person, der Lyrik die erste und dem Drama die zweite Person zuzuordnen, kann als Ausdruck eines Unbehagens an der Vielzahl der historisch belegten Gattungen verstanden werden, einer Vielzahl, der jede Epoche neue Genres hinzufügt.

Aus historischer Sicht lassen sich gegen die Einteilung nach den drei Großgattungen leicht Einwände formulieren. Die Vorstellung, es gebe nur drei Gattungen, schließt bestimmte Formen von vornherein aus, den Essay zum Beispiel Das Dreierschema ist ferner relativ neuen Datums – es taucht zuerst in der italienischen Renaissance auf und ist in England im 17., in Deutschland und Frankreich erst im 18. Jahrhundert nachweisbar – und deshalb auf vorhergehende Epochen, wie zum Beispiel das Mittelalter, nicht übertragbar. Dieser historischen Schwierigkeit auszuweichen ist indes nicht schwer; es genügt, *das* Epische, *das* Dramatische und *das* Lyrische als ahistorische Konstanten literarischer oder, mehr noch, ontologischer 'Einstellung' zu deklarieren. Ein indes selbst schon historisch gewordenes Beispiel hierfür ist die fundamentalontologische, an Heideggers Philosophie geschulte Position von Emil Staiger.[267] Was heute als ein Kuriosum der Gattungsdiskussion erscheinen mag, belegt aus historischer Perspektive den Einfluß der Goetheschen Gattungstrias nicht minder als die nach wie vor

[266] Artemis-Ausgabe von Goethes Werken und Briefen, Bd. 3, S. 480.

[267] Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich und Freiburg/Br. 1946. Solche Grundhaltungen finden sich auch in Wolfgang Kaysers höchst einflußreicher Einführung in die Literaturwissenschaft: *Das literarische Kunstwerk*; vgl. dazu Weisstein, *Einführung*, S. 154 f.

herrschende Unsicherheit der Gattungsforschung, die im Rückgriff auf das 'Allgemeinmenschliche' eine ontologische Legitimation anstrebt.

Goethe wirkte in der Gattungsdiskussion noch in anderer Hinsicht weiter. André Jolles entwickelte anhand von Goethes Gestaltmodell, das dieser in der Urpflanze repräsentiert sah, die Konzeption 'einfacher Formen'[268], aus denen sich dann die größeren und komplexeren literarischen Gattungen entwickeln sollten: Jolles nennt neun solcher 'Urformen', darunter Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Märchen. Er vermag aber nicht sinnfällig zu machen, wie (und ob überhaupt) die großen Gattungen aus diesen Elementarformen hervorgingen. Immerhin war, unter dem Titel *Bezogene Formen*, eine Fortsetzung der *Einfachen Formen* geplant.

Auch Günther Müller greift zur Bestimmung der Gattungen auf Goethes morphologischen Ansatz zurück. In den 'Gestalttypen', den Gattungen, sind überzeitliche Konstanten am Werk, die zwar auf der geschichtlichen Ebene in einzelnen Texten bemerkbar sind, in ihnen aber nicht aufgehen, sondern sie transzendieren. Die Gattungen sind folglich als solche niemals in der Realität greifbar; vielmehr bilden sie ein Potential möglicher Formen, die sich indes in der konkreten, gattungsgeschichtlichen Wirklichkeit niemals 'rein' ausbilden. Ahistorische Bezugsgrößen für die Gestaltung von Kunstwerken, reichen die Gattungen systematisch über jegliche Realisierung hinaus. Diese ahistorische Typologie bildet einen Extrempunkt in der Gattungsdiskussion, der es im Spektrum weiterer Theorien von eher geschichtlicher Ausprägung zumal heutigentags nicht leicht hat zu überzeugen.

Noch zu Lebzeiten Goethes, dessen Fortwirken in bezug auf die Gattungskonzeption kurz skizziert wurde, kommt es zu einer Änderung der Tendenz. Für die Frühromantiker in Deutschland, allen voran August Wilhelm und Friedrich Schlegel, führt ein umfassender, auf die Kunst *und* die Natur bezogener Poesiebegriff zu einer Revision der Gattungstypologie. Das romantische Programm der Gattungsmischung (A.W. Schlegel, *Über dramatische Dichtung*, 1808; Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, 1837) nimmt seinen Ausgang von einer historischen Gattungskonzeption. In Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* werden die drei Großgattungen Epos, Lyrik und Drama in eine zeitliche Abfolge gerückt, so daß die Epik die früheste, die Tragödie die späteste Gattung ist. Doch auch bei den Romantikern läßt sich bemerken, daß dieser historische Gesichtspunkt mit einem eher spekulativen einhergeht: Das Epos ist nämlich objektiv und subjektiv zugleich, die Lyrik nur subjektiv, das Drama nur objektiv. Eine solche 'Objektivierung' in der Gattungsgeschichte folgt aus einem geschichtsphilosophischen Ansatz, der sich auch in der Philosophie des Idealismus, bei Hegel und Schelling nachweisen läßt. In seiner *Ästhetik* gelangt Hegel, was das Spekulative dieser

[268] Jolles, André: *Einfache Formen*. Tübingen 3. Aufl. 1963.

Gattungstypologien unterstreicht, zu einer anderen Einteilung: Das Epos ist objektiv, die Lyrik subjektiv, das Drama versöhnt beides und ist deshalb die höchste – und im übrigen, wie schon bei Friedrich Schlegel, die jüngste aller Gattungen. Die Entwicklung der Gattungen wird, obschon gewiß historisiert, doch immer im Sinne einer Teleologie verstanden: Die Entwicklung der Künste und ihrer Gattungen führt auf einen Höhepunkt zu, der zugleich die Vollendung bezeichnet.

Es scheint an der Zeit, nach den betrachteten Gattungstheorien mit ihren normativen und spekulativen Vorstellungen das gleichsam zu 'retten', was an den Gattungen historisch und empirisch nachgewiesen werden kann. Doch erst die Russischen Formalisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickeln eine Konzeption der Gattungen, welche die Bezeichnung 'historisch' verdient. Tynjanovs Theorie von der literarischen Evolution (1927) faßt die Gattungen als evolutionäre Erscheinungen auf, die sich im Laufe der Geschichte vielfach verändern und sich neuen Gegebenheiten angleichen. Das Genre ist für die Formalisten ein ständig sich veränderndes Bezugssystem, in dem die 'Verstöße' ebenso genreprägend sind wie die Bekräftigungen. Das Gattungsverständnis der russischen Formalisten basiert nicht auf essentialistischen Gesichtspunkten, sondern auf der empirischen Beobachtung der Erscheinungsweise und der Veränderungen von Gattungen im Verlauf der Geschichte. Diese Veränderungen werden besonders an der narrativen Gattung deutlich: Unter 'Roman' faßt man die mittelalterlichen Ritterromane, den Roman des Realismus und den 'poetischen' Roman à la Julien Gracq zusammen. Anstelle des klassifikatorischen Systems steht bei den Formalisten der prozessuale Charakter der Gattungen im Vordergrund. Das Genre konstituiert eine literarische Reihe, die mit anderen Reihen – stilistischen, thematischen – die Literatur in ihrem geschichtlichen Verlauf kennzeichnet. Der diachrone Entwicklungsverlauf sowohl als auch die synchrone Stellung einer Gattung im System sind historischen Veränderungen unterworfen.

Aufgrund dieser historischen Ausrichtung erfassen die Formalisten auch den Gattungswandel und die Dekadenz beziehungsweise das Ende von Gattungen: so spielen heute Gattungen wie das Epos und die Tragödie im literarischen Spektrum keine Rolle mehr. Das Genre ist eine diachrone Reihe, in der sich die Bedeutung einer Gattung auch verändern kann. Die Formalisten haben auch zum erstenmal darauf aufmerksam gemacht, daß für eine gegebene Gattung die – produktive oder ablehnende – Bezugnahme auf andere Gattungen von Bedeutung ist: so ist, um das Beispiel bei Berger aufzugreifen, für das Bürgerliche Trauerspiel die gleichzeitig existierende 'Weinerliche Komödie' nicht weniger wichtig als die klassische Tradition der Tragödie.[269] Was die Position der russischen Formalisten zugleich charakterisiert und auszeichnet, ist das konsequent histori-

[269] Berger, a.a.O., S. 107.

sche Bewußtsein, das sie in die Gattungsdiskussion einbringen. Besonders Tynjanov wird nicht müde, diesen Gesichtspunkt zu unterstreichen:

> In gleicher Weise wird das schwierigste, das am wenigsten erforschte Problem gelöst: das Problem der literarischen Gattungen. Der Roman, scheinbar eine geschlossene, sich in dieser Geschlossenheit jahrhundertelang entwickelnde Gattung, erweist sich in Wirklichkeit als eine veränderliche Gattung, mit je nach den Literatur-Systemen wechselndem Material, mit wechselnder Methode der Einführung außerliterarischen Redematerials in die Literatur; selbst die Gattungsmerkmale evolutionieren.[270]

Nicht auf einzelne Gattungen ist das analytische Bemühen der russischen Formalisten ausgerichtet, sondern auf das historisch veränderliche Gattungssystem: „Wir folgern, daß die Erforschung isolierter Gattungen außerhalb der Kennzeichen jenes Gattungssystems, auf das sie bezogen sind, unmöglich ist."[271]

So werden die Gattungen von den Formalisten als Art und Weise der textuellen Verfaßtheit verstanden: Nicht allgemeine Tendenzen oder gar anthropologische Konstanten, sondern die Zugehörigkeit eines Werkes zum Gattungsschema und die Funktion des Gattungssystems im Gesamtbild literarischer Phänomene ist Gegenstand der Überlegungen. Diese Position ist, obgleich zeitlich 'jünger', nicht minder wirkungsmächtig als Goethes Trias von den 'Naturformen der Dichtung'. Beide Positionen verbinden sich in jenem Dreierschema, das Jakobson in seinem berühmten Artikel „Linguistik und Poetik"[272] aufstellt: Das Epos (oder, moderner: der Roman) ist mit der dritten Person und der referentiellen Funktion verbunden; die Lyrik mit der ersten Person und der emotiven Funktion; die Poesie in der zweiten Person ist durch die konative Funktion gekennzeichnet, und man kann mutmaßen, daß hiermit das Drama gemeint sei.[273]

Wegen ihrer systematischen Zwischenstellung – angesiedelt zwischen Theorie und Geschichte – sind die Gattungen eine sperrige Materie, nicht nur für die Komparatistik. Im Rahmen dieses Faches aber entfaltet die Gattungsdebatte durchaus 'lebendige' Beziehungen zu anderen Fragestellungen, die nun in besonderer Weise die AVL beschäftigen und befruchten. Zu diesen zunächst gattungstypologischen, im weiteren aber ästhetisch höchst bedeutsamen Relationen gehört an erster Stelle die Theorie der Gattungsmischung, als deren Beispiel das lyrische Drama angeführt worden war. Aber auch die Konzeption eines 'Gesamtkunstwerks', die sich, ausgehend von Wagners Theorie des Musikdramas, über

[270] Tynjanov, Jurij N.: *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*, Frankfurt am Main. 1967, S. 46 f.
[271] Ebd. S. 47.
[272] Jakobson, Roman: „Linguistics and Poetics". In: Ders.: *Language in literature*, Cambridge/Mass. 1987, S. 62-94.
[273] Vgl. Combe, a.a.O., S. 119, der dieses vermutet.

ganz Europa verbreitete, gehört in den Kontext einer Gattungsdebatte, welche die notwendigen Abgrenzungen der Gattungen durch die Vorstellung eines 'œuvre totale' überschreitet. Wie die Texte im Verständnis unseres Faches, sind auch die Gattungen 'offene' Systeme, die Anschlußmöglichkeiten für das zunächst Ausgeschlossene bereithalten. Unter diesem Aspekt wäre auch die Begegnung der Künste, deren Darstellung einem späteren Kapitel vorbehalten ist, ein Ausdruck der Transzendierung – nicht nur der Gattungen, sondern auch der Literatur. Wenn Combe, dessen Darstellung schon mehrfach angeführt wurde, das traditionelle Dreierschema durch ein Viererschema ersetzen möchte:

> 1. narrative Fiktion: Roman, Novelle, Erzählung; Bericht;
> 2. Lyrik: in Vers oder in Prosa;
> 3. Drama: Tragödie, Komödie, bürgerliches Trauerspiel, Dokumentartheater etc.;
> 4. Essay: Tagebuch, Autobiographie, Reisebericht, Briefwerke, theoretische Schriften;[274]

so ist dieser Vorschlag nicht zuletzt Ausdruck dafür, daß die Gattungsdiskussion noch nicht an ihr Ende und schon gar nicht an ihr Ziel gekommen ist. Zumal in heutiger Zeit scheinen festgefügte Gattungsschemata obsolet geworden zu sein. Es gibt sie noch, aber wohl vor allem dort, wo Werke ähnlicher Art immer wieder entstehen müssen – beim Trivialroman oder bei den Drehbüchern für Fernsehserien.[275] In literarischen Texten mit künstlerischem Anspruch wird die Zuordnung zu einer bestimmten Gattung immer schwieriger, oder die historische Entwicklung bestimmter Gattungen, wie die Veränderungen des Romans belegen, führen zu einer Aufweichung der tradierten Gattungsnorm. Nach den engagierten Plädoyers durch Ulrich Weisstein und Willy R. Berger muß das Heimatrecht der Gattungsforschung (Gattungstypologie *und* Gattungsgeschichte) innerhalb der Komparatistik nicht mehr erkämpft werden. Doch die Darstellung, an der wir uns versuchten (eingedenk der besonderen Schwierigkeit des Gegenstandes), belegt auch, daß der Gattungsforschung ein hereditäres Problem innewohnt, das sich aus den Verflechtungen von geschichtlichem und systematischem Anspruch gerade in dieser Disziplin ergibt. Sie belegt zugleich die Geschichte der Systematik und die Systematik der Geschichte – in jenen wechselvollen Widersprüchen, aus denen bei jeder Beschäftigung mit den Gattungen eine neue Herausforderung entsteht.

[274] Combe, a.a.O., S. 14.
[275] Combe, a.a.O., S. 151.

4. Die literarische Übersetzung

a) Zur Begriffsbestimmung

Von der Übersetzung läßt sich heute kaum sagen, sie genieße großes Ansehen. Der Prozeß des Übersetzens scheint zunächst rein praktischen Charakter zu haben: Das Werk einer Sprache ('Ausgangssprache') soll, technisch möglichst perfekt, in die andere Sprache ('Zielsprache') übertragen werden. Bei Übersetzer und Verleger besteht gleichermaßen die Hoffnung, der Markt möge das übersetzte Werk akzeptieren. Die Übersetzung ist, und das mag zu ihrem relativ geringen Renommée beitragen, mit dem scheinbar unersättlichen Buchmarkt verbunden, der jedes Jahr eine Vielzahl von literarischen Übersetzungen einfordert; das Angebot selbst aus weniger gängigen Sprachen ist so groß, daß auch hier von einer 'Globalisierung' gesprochen werden kann. Der künstlerische Rang des Übersetzens als einer mit ästhetischen und poetischen Normen verbundenen Aufgabe ist in der Masse der übersetzten Werke kaum noch vernehmlich, und es wird dem Markt gegeben, was er zu verlangen scheint. Die beste Übersetzung, so könnte man sagen, ist immer jene, der man nicht anmerkt, daß sie eine Übersetzung ist. Diese Tendenz, die Übersetzung in unserer Wahrnehmung zum Verschwinden zu bringen, ist gegenüber der literarischen Tradition, in der sie einst einen festen Platz hatte, ein Verlust. Denn die Übersetzungen wurden ursprünglich, in antiker Zeit, gar nicht für solche Leser angefertigt, die der fremden Sprache nicht mächtig und deshalb auf Übersetzungen angewiesen waren; vielmehr konnte der Leser das Original mit der Übersetzung vergleichen und diese als eine poetische Leistung bewerten, welche die eigene Sprache befruchtete.

Die Übersetzung von Texten hat vielfältige Aspekte. Sie betrifft zum einen die Sprachwissenschaft, die vielerorts den spezifischen Zweig der Übersetzungswissenschaft herausgebildet hat. Hierbei geht es um die vom Diktionär gesteuerte Praxis des Übersetzens von Texten, nicht selten gestützt durch modernen Computereinsatz. Des weiteren ist die Übersetzung auch mit Gesichtspunkten der Ökonomie, des Buchmarktes, verbunden: Wann welcher Titel in welcher Auflage in welche Sprache(n) übersetzt wird, ist nicht nur eine die Literatur betreffende Entscheidung; Verlagspolitik spielt dabei ebenso eine gewichtige Rolle wie die vermutete Erwartungshaltung der Leser. Trotzdem kann die Übersetzung ein Heimatrecht im Rahmen der Komparatistik beanspruchen, denn an die Übersetzung von literarischen Texten knüpft sich auch die Frage nach den ästhetischen Konzepten der Ausgangs- und der Zielsprache, des Originals und der Übersetzung. Auch die Geschichte der Wirkung und Rezeption von Texten ist mit der Übersetzung verbunden – bei der Wirkung zumal, da das breite Publikum fremder Sprachen oft nicht in dem Maße mächtig ist, daß es die Originale lesen

könnte; aber auch bei der literarischen Rezeption im engeren Sinne, denn auch die Autoren beherrschen nicht immer die Sprache des Originals.

Es hatte sich bereits bei der Darstellung des Literaturbegriffs herausgestellt, daß ein literarischer Text mehr ist als nur die Formulierung von Inhalten, die im Medium der Sprache – möglichst so, daß dieses selbst keine Aufmerksamkeit beansprucht – transportiert werden. In einem literarischen Text ist die Sprache selbst ein bedeutender Teil der Botschaft und mit dieser aufs engste verbunden. Am Beispiel der Lyrik wird vollends evident, daß eine Übersetzung gegenüber dem Original immer ein Kompromiß ist, im Idealfall der beste aller möglichen. Die Schwierigkeit, einen lyrischen Text in eine andere Sprache zu übertragen, betrifft zunächst Metrum, Versform und Reimschema, die in der Ausgangssprache gegenüber der Zielsprache immer divergieren. Doch nicht nur für die Lyrik gilt, daß die Übersetzung eines literarischen Textes weitaus mehr ist als die Wort-für-Wort-Übertragung eines Textes von der einen Sprache in die andere. Die ästhetische Dimension, die aus der Sprachform selbst ein Medium der 'Botschaft' macht, beansprucht in mehr oder weniger hohem Maße die Aufmerksamkeit des Lesers. Das heißt: der Text wirkt nicht nur durch seine Inhalte auf den Leser, sondern auch durch seine sprachliche Form, die Ausdruck ästhetischer Konzepte ist.

Doch nicht nur unter diesem Aspekt ist die Übersetzung Gegenstand der Komparatistik. Übersetzung ist ein komparatistischer Rezeptionsprozeß im doppelten Sinne: zum einen rezipiert der Übersetzer den fremdsprachigen Text, zum anderen ist dieser Vorgang die Voraussetzung dafür, daß der nunmehr übersetzte Text im anderen Land oder, globaler, 'Sprachraum', rezipiert werden kann. Daß überhaupt eine Übersetzung zustande kommt, hängt von nicht nur ästhetischen Rahmenbedingungen der Zielsprache oder genauer: desjenigen Landes ab, in dessen Sprache der Text übersetzt wird. Zwar ist im ausdifferenzierten Literaturmarkt unserer Zeit der 'Bedarf' nicht immer leicht zu bestimmen, und die literarische Fortüne einer Übersetzung hat zunächst den Charakter eines Risikos für den Verleger. Doch damit sich ein ursprünglich fremdsprachiger Text im Gastland seiner Übersetzung durchsetzt, ist ein Bedarf erforderlich, der mit der Entwicklung der eigenen Literatur zusammenhängt. Das Fremde kann selbst schon ästhetische Qualität gewinnen, und die 'andere' Literatur kann dementsprechend auf eine 'Leerstelle' in der eigenen hindeuten und helfen, sie zu schließen. Beide Aspekte der literarischen Übersetzung, die Bedeutung der ästhetischen Konzepte einerseits, die Rahmenbedingungen des 'Gastlandes' andererseits, sollen zunächst an einem Beispiel verdeutlicht werden, bevor es, am Ende des Kapitels, um die fachspezifische Diskussion der Übersetzungsproblematik geht. Das Beispiel ist bekannt und greift auf den Gedichtvergleich des Anfangs zurück.

b) Erläuterung der Problematik am Beispiel einiger Übersetzungen von Baudelaires „A une passante"

Die Übersetzung eines lyrischen (und generell: eines metrischen) Textes stellt den Übersetzer vor besondere Schwierigkeiten: Er soll das Metrum und die Reimstruktur bewahren, dabei aber die Aussage möglichst nicht antasten. Je höher das poetisch-literarische Niveau eines Textes anzusetzen ist, desto mehr ist er in Ausdruck und Wirkung an die Originalsprache gebunden. Deshalb muß jede Übersetzung eines lyrischen Textes mit bestimmten 'Verlusten' rechnen, und jede Übersetzung kann nur eine mehr oder weniger enge Anlehnung an das Original sein. Diese generelle Problematik sollte im Hintergrund bewußt bleiben, wenn nun einige Übersetzungen von „A une passante" mit dem Original von Baudelaire verglichen werden. Es kann dabei nur um charakteristische Veränderungen gehen, die zeigen, daß eine Übersetzung immer auch eine Interpretation ist, besonders dann, wenn der Übersetzer selbst ein Dichter mit bestimmten ästhetischen Normen und Wertvorstellungen ist. Es versteht sich, daß eine möglichst genaue Übersetzung von Baudelaires „A une passante" eher in Prosa als in Versen gelingen kann, obwohl der Verzicht auf das genuin 'Lyrische' des Textes damit erkauft ist. Von Friedhelm Kemp stammt die folgende Prosaübersetzung:

An eine, die vorüberging

Betäubend heulte die Straße rings um mich. Hochgewachsen, schlank, in tiefer Trauer, hoheitsvoller Schmerz, ging eine Frau vorüber; üppig hob und wiegte ihre Hand des Kleides wellenhaften Saum;

Leicht und edel setzte sie wie eine Statue das Bein. Ich aber trank, im Krampf wie ein Verzückter, aus ihrem Auge, einem fahlen, unwetterschwangeren Himmel, die Süße, die betört, die Lust, die tötet.

Ein Blitz ... und dann die Nacht! – Flüchtige Schönheit, von deren Blick ich plötzlich neu geboren war, soll ich dich in der Ewigkeit erst wiedersehen?

Anderswo, sehr weit von hier! zu spät! *niemals* vielleicht! Denn ich weiß nicht, wohin du enteilst, du kennst den Weg nicht, den ich gehe, o du, die ich geliebt hätte, o du, die es wußte![276]

Obschon die Prosaform von Problemen der Metrik, des Rhythmus und des Reims entbunden ist, kann der Versuch von Kemp nicht in allen Punkten als gelungen bezeichnet werden. Der erste Satz klingt wie gestutzt und hätte durch die Ergänzung 'um mich *her*' an Ausgewogenheit gewonnen. „Deuil" (=Trauerkleidung)

[276] Kemp, Friedhelm, München 1977.

nur mit „Trauer" zu übersetzen verfehlt ohne Not den Unterschied zu „Schmerz" („douleur"). Gelungen hingegen scheint die Übersetzung „d'une main fastueuse ..." als „üppig hob und wiegte ihre Hand des Kleides wellenhaften Saum". Warum der Übersetzer vor „dann die Nacht" („un éclair – puis la nuit!") ein „und" einfügt und damit das Asyndeton aufhebt, ist nicht schlüssig zu erklären. Offenbar zur Vermeidung von Wiederholungen hat sich Kemp für die etwas schwerfällige Übersetzung „Denn ich weiß nicht, wohin du enteilst, du kennst den Weg nicht, den ich gehe" entschieden, dabei nicht achtend, daß auch das Original „où" („wohin") in dieser Zeile zweimal verwendet und auch im weiteren eine Doppelung enthält. Nun ist es einer Prosaübersetzung nicht vorzuwerfen, daß sie nicht ist, was sie nicht sein kann: poetisch oder gar 'lyrisch'. Trotzdem hinterläßt Kemps Übersetzung, die sich durch höchste Genauigkeit auszeichnet – von den genannten Ausnahmen abgesehen –, einen geradezu plakativ unpoetischen Eindruck. Der Übersetzer schuf eine 'getreue Häßliche', die ohne den wohl auch intendierten Blick des Lesers auf das Original keinerlei poetische Qualitäten aufweist und nicht einmal eine Ahnung von der lyrischen Kraft des Originals vermittelt. Dennoch hat auch eine philologisch getreue Prosaübersetzung ihre Berechtigung, zumal wenn sie sich durch Nähe zum Original auszeichnet wie der – deshalb auch in einer zweisprachigen Ausgabe erscheinende – Text von Kemp. Eher eine Interlinearversion als eine eigenständige literarische Leistung, kann diese Übersetzung zum Verständnis des Originaltextes beitragen, ist aber nichts ohne ihn.

Zu der genauen Übersetzung von Friedhelm Kemp verhält sich die 1947 erschienene Version von Wilhelm Niemeyer wie ein Antipode. Ihr kann sicher nicht vorgeworfen werden, sie sei nicht poetisch; doch ob die hier angestrebte Poetizität noch irgend etwas mit Baudelaire gemein hat, ist alles andere als ausgemacht:

Die Vorübergehende

Die Straße gellte grell ihr wirres Leben
Und trieb die stolze Fremde mir entgegen,
Im Schwarzgewand der Trauer war ihr Heben
Des Kleidersaums prunkvolles Sichbewegen!

Ihr Blick der Glutglanz eines Tags im Sommer,
Der schon gewittertrunken vorverkündet
Den Feuerrausch der Nacht als lohen Kommer,
Der ihm der Blitze Flammenfest entzündet!

Erblitzt aus Nacht, so ging sie mir vorbei,
Mir Glückes Ruf und dumpfer Schmerzensschrei:
Sie war, die meine Träume mir gekündet,

Die doch Verlorne, niemals mehr gesehen,
Nur zu des Augenblickes Traumgeschehen
Im Blicke leuchtend meinem Blick gebündet![277]

Die Version von Niemeyer mutet wie eine Vergewaltigung des Textes an, und als gewaltsam läßt sich die Diktion denn auch zutreffend kennzeichnen. Schon das „gellte grell" zeigt eine Signatur der Heftigkeit, der sich „Glutglanz", „Feuerrausch", „der Blitze Flammenfest" ungebrochen zugesellen. Die Abweichung des Geschehens und des Originaltextes von der Normalität scheint der Übersetzer so weit verinnerlicht zu haben, daß er selbst vor Neuschöpfungen nicht zurückschreckt: „Kommer" und „gebündet" vermögen indes kaum der relativen Einfachheit des Baudelaireschen Vokabulars zu entsprechen. Bei dieser Übersetzung stellt sich nicht die Frage, was am besten gelungen, sondern weitaus eher jene andere, was denn nicht unbedingt falsch sei: – und das ist wenig genug. Es ist zwar bei Baudelaire nicht gesagt, daß die Straße dem sprechenden Ich die Unbekannte 'entgegentreibt', doch ist das Geschehen mit dieser Übersetzung zutreffend erfaßt. Auch die letzten beiden Zeilen des ersten Quartetts, die freilich etwas zu pompös klingen, verbleiben im Kreis des Geschehens. Das Problem Niemeyers ist offenbar darin zu sehen, daß er, ohne jede Kenntnis der ästhetischen Konzepte des Textes, seine Übersetzung Epochen und Stilrichtungen annähert, die für Baudelaire kaum eine oder gar keine Rolle spielen: der Romantik und dem Expressionismus. In deutlich expressionistischer Sprachgebung und offenbar konkret an August Stramm orientiert, enthält Niemeyers Übersetzung mit „Träume" und „Traumgeschehen" auch Anklänge an die Romantik, die, unnötig zu betonen, dem Gedicht nun in keiner Weise entsprechen. Der Übersetzer hat offenbar die Szenerie der Großstadt nur auf die (deutsche!) Literatur des Expressionismus zu beziehen vermocht, und die Thematik der Liebe wird, nicht minder anachronistisch, in eine romantische Schablone gepreßt. Die sublimierte Erotik des Originaltextes als 'Vorverkündung' eines 'Feuerrausches der Nacht' zu deuten, ist nicht kühn, sondern (pardon!): platt. Eine solche Übersetzung kommentieren zu müssen, provoziert seitens des Lesers oder hier: der Leserin eine gegenüber dem Original fast beschützend-karitative Haltung: Wie lassen sich solche als Übersetzungen getarnte totale Mißverständnisse verhindern? Sie sind natürlich nicht zu verhindern, und auch hier gilt wie für alle Übersetzungen: besser schlecht als gar nicht. Selbst eine mißlungene, jedes Textverstehen souverän eskamotierende Übersetzung dokumentiert einen Rezeptionsprozeß, von dem ebenfalls gilt: besser verfehlt als gar nicht vorhanden.

Von Benjamin läßt sich gewiß nicht sagen, er habe Baudelaire verkannt; im Gegenteil gehört er, der minutiöse Leser und Deuter von Texten, zu denjenigen in Deutschland, die Baudelaire, zumal in jener Zeit, am besten kannten. Und

[277] Niemeyer, Wilhelm, Hamburg 1947.

nicht nur das: Benjamin kann sogar, was die Kenntnis der großstädtischen Rahmenbedingungen des Baudelaireschen Dichtens anbelangt, als derjenige gelten, der hier geradezu Spezialist war.[278]

Einer Dame

Geheul der Straße dröhnte rings im Raum.
Hoch schlank tiefschwarz, in ungemeinem Leide
Schritt eine Frau vorbei, die Hand am Kleide
Hob majestätisch den gerafften Saum;

Gemessen und belebt, ihr Knie gegossen.
Und ich verfiel in Krampf und Siechtum an
Dies Aug den fahlen Himmel vorm Orkan
Und habe Lust zum Tode dran genossen.

Ein Blitz, dann Nacht! Die Flüchtige, nicht leiht
Sie sich dem Werdenden an ihrem Schimmer.
Seh ich dich nur noch in der Ewigkeit?

Weit fort von hier! zu spät! vielleicht auch nimmer?
Verborgen dir mein Weg und mir wohin du mußt
O du die mir bestimmt, o du die es gewußt![279]

Der Text beginnt befremdlich: nicht „Einer Passantin", „Einer Vorübergehenden" übersetzt Benjamin, sondern „Einer Dame". Will Benjamin damit das Ausgezeichnete der Erscheinung zum Ausdruck bringen, obwohl er im weiteren „Frau" („une femme passa") beibehält? Bewahrt er damit den Kontext der tradierten Liebeslyrik nach Art des Petrarkismus, der in der Tat entfernt anklingt und der die Verehrte als 'donna' oder 'dame' titulierte? Es verbietet sich, bei Benjamin an Zufälle zu glauben, und deshalb mag diese Deutung, bei aller historischen Entferntheit, nicht ohne Evidenz sein. „Deuil" und „douleur" hatten sich in ihrer Unterscheidung schon als Problem erwiesen, und es ist Benjamin um so höher anzurechnen, daß er das Kunststück der Übersetzung vollbringt: „tiefschwarz, in ungemeinem Leide / Schritt eine Frau vorbei". Sie geht nicht vorüber („passer"), sie schreitet vorbei; das trifft den Sachverhalt, verfehlt aber den Wortlaut. Schwierigkeiten bereitet aus verständlichen Gründen „avec sa jambe de staue": „ihr Knie gegossen" übersetzt Benjamin und nimmt damit die von der Statue hervorgerufene Vorstellung teilweise zurück. Vor besondere Probleme

[278] Vgl. besonders: Benjamin, Walter: „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus." In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, 2, Frankfurt am Main 1991, S. 509-690.
[279] Benjamin, Walter, Heidelberg 1923.

stellt die Reaktion des sprechenden Ich auf die Begegnung, und dies schon im Originaltext. Abgesehen von „Siechtum“, für das es im Original keine Entsprechung gibt, faßt Benjamin das komplexe, innere wie äußere Geschehen in einen spannungsreichen Satz, dessen Enjambement in der zweiten Zeile einen besonderen Kunstgriff darstellt. Diese Spannung, die sich im elliptischen „Ein Blitz, dann Nacht!“ noch fortsetzt, wird indes im weiteren verrätselt: „nicht leiht sie sich dem Werdenden an ihrem Schimmer“ wird man für einen nur schwer verständlichen Satz halten müssen: sie leiht sich nicht dem, der an ihrem Schimmer wird: „dont le regard m'a fait soudainement renaître“ ist wie jede Wendung im Original von relativ schlichter, jedenfalls aber verständlicher Sprachgebung. Was dann in Benjamins Übersetzung folgt, verläuft sehr nahe am Originaltext und macht die gedrechselte Wendung des ersten Quartetts vergessen. Nicht nur die Lust und das Geschick des Übersetzers, sondern auch seine Not enthält der Text, will man nicht Benjamin einfach Versagen unterstellen. Und doch sind die Passagen, deren Verständnis sich nicht unmittelbar erschließt, für die Art dieser Übersetzung von Belang. Benjamin vertrat von der Übersetzung eine Auffassung, welche die verfremdende Distanz zum Original betonte. Nun ist bei Baudelaire das Geschehen selbst von Fremdheit und Entfernung (aber ebenso von Nähe und Vertrautheit) bestimmt. Obwohl im Kontext der Großstadterfahrung situiert, trägt das Geschehen die Signatur des Außergewöhnlichen; in ihm tritt sowohl Momenthaftigkeit als auch Ewigkeit in Erscheinung, wird aus dem Flüchtigen das Ewige abgeleitet. Im konkreten Vollzug wie auch in der Theorie, die sich hinter diesem abzeichnet, betont Benjamins Übersetzung das Fremdartige und, gemessen am alltäglichen Schauplatz, das Singuläre des Geschehens. Die Verfremdungen der deutschen Sprache, gewiß teilweise den Zwängen von Metrum und Reimschema geschuldet, sind zugleich ein untrügliches Signal dafür, daß Benjamin die ästhetischen Konzepte seines Ausgangstextes verstand und 'übersetzte'. Indem er den Text Baudelaires ins Deutsche überträgt, schreibt Benjamin seinem Text jene Fremdheit mit ein, aus der die Faszination der Passantin, der „Dame“, entsteht.

Stefan George schrieb nicht nur, unter dem Einfluß von Baudelaires „A une passante“, sein Gedicht „Von einer Begegnung“; er übersetzte auch Baudelaires *Fleurs du mal*, und im Rahmen dieses Projekts entstand die folgende Übertragung von „A une passante“:

Einer Vorübergehenden

Es tost betäubend in der strassen raum.
Gross schmal in tiefer trauer majestätisch
Erschien ein weib · ihr finger gravitätisch
Erhob und wiegte kleidbesatz und saum·

Beschwingt und hehr mit einer statue knie.
Ich las · die hände ballend wie im wahne·
Aus ihrem auge (heimat der orkane) :
Mit anmut bannt mit liebe tötet sie.

Ein strahl… dann nacht! o schöne wesenheit
Die mich mit EINEM blicke neu geboren ·
Kommst du erst wieder in der ewigkeit?

Verändert · fern · zu spät · auf stets verloren !
Du bist mir fremd · ich ward dir nie genannt ·
Dich hätte ich geliebt · dich die's erkannt.

„Deuil“ und „douleur“ in Zeile zwei zu „trauer“ zusammenzufassen nimmt den Aspekt der Kleidung gegenüber dem Original zurück; bei Baudelaire ist die Frau eben nicht nur ein Bild des (inneren) Schmerzes, sondern ist auch äußerlich als Trauernde zu erkennen. Dieser Unterschied, mag er durch das Metrum hervorgerufen sein, ist gleichwohl nicht unwesentlich, denn für Baudelaire ist Schwarz, die Farbe der Trauer und der Melancholie, ein distinktives Merkmal, durch das sich die zur Gesellschaft in Distanz Stehenden auszeichnen: Schwarz ist auch die Farbe des Dandys. Wenn George „femme“ durch „weib“ ersetzt (weil „erschien ein weib“ viersilbig ist, 'erschien eine frau' hingegen fünfsilbig) weicht eine im allgemeinen Sprachgebrauch geläufige Bezeichnung einer gewählten – sofern man nicht, gegen die ästhetischen Normen Georges, 'Weib' als despektierlich verstehen will. Offenbar kommt es George besonders auf das Verb an – „erschien“ –, dem er den üblichen Sprachgebrauch, wie er bei Baudelaire vorliegt („une femme passa“ – „geht vorüber“), gleichsam aufopfert. Entsprechend verfährt George bei der Übersetzung von „noble“ (=edel) durch „hehr“ und erreicht damit eine über das Original hinausgehende poetische Überhöhung. Eine recht weitgehende Veränderung nimmt George an jener schwierigen Stelle vor, wo es bei Baudelaire heißt: „Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.“ Möglichst wörtlich – damit im Deutschen sehr unelegant –, müßte die Stelle folgendermaßen lauten: „Ich trank, angespannt wie ein Ausschweifender, in ihrem Auge, das ein verdunkelter Himmel war, wo der Orkan sich zusammenballt, die Sanftheit, die fasziniert, und das Vergnügen, das tötet.“ Von einem lyrischen Gedicht ist diese Version weit entfernt. Indem George Baudelaires 'trinken' durch 'lesen' ersetzt, intellektualisiert er ein Stück weit die unmittelbare körperliche Verbindung; dieser Befund wird dadurch noch verstärkt, daß George den grammatischen Objekt-Bezug zwischen 'trinken' und 'douceur' beziehungsweise 'plaisir' durch die Konstruktion ersetzt, in welcher die Frau Subjekt von 'fasciner' (bannen) und tuer (töten) ist. Daß diese 'Gefahr' das sprechende Ich direkt betrifft, ist bei George weitaus weniger deutlich gesagt als in Baudelaires Origi-

nal. Der metaphorische Bezug, der sich zwischen der Frau und dem Himmel, zunächst als Wettergeschehen dargestellt, ergibt („ciel livide", „ouragan", „éclair") ist bei George ebenfalls abgeschwächt: Der „strahl" muß kein Blitzstrahl sein, und die Metapher des bleiernen Himmels fehlt in der Übersetzung ganz. Wenn George die 'flüchtige Schönheit' durch „schöne wesenheit" ersetzt, gewinnt sein Text zwar an gedanklicher Tiefe, die wiederum mit der „ewigkeit" in Korrespondenz steht (nicht nur im Reim!), er verliert aber an Konkretheit insofern, als die Flüchtigkeit der Begegnung einerseits Voraussetzung ist für die Intensität der Erotik und andererseits das Geschehen mit dem situativen Rahmen, der modernen Großstadt, verbindet. Die Zeile „kommst du erst wieder in der ewigkeit?" enthält zwar jene Bewegung, die das Gedicht insgesamt charakterisiert, verliert aber den Kontakt der Augen aus dem Blick: „Sehe ich dich nur in der Ewigkeit wieder?", hatte Baudelaire geschrieben. Umgekehrt verzichtet George auf die Bewegung, wenn er die Wendung „J'ignore où tu fuis" mit „du bist mir fremd" wiedergibt; ob zwischen diesen einander fremden Menschen (Baudelaire kennt 'étranger' oder verwandte Ausdrücke in diesem Text nicht) wirklich Fremdheit herrscht, ist alles andere als gewiß. Ebenso ist die Frau auch nicht „auf stets verloren"; vielmehr enthält das Original den Gedanken, daß er sie *vielleicht* niemals wiedersehen wird („*jamais* peut-être"). In der letzten Zeile schließlich fehlt ganz, was im Original ihren Reiz ausmacht: Es handelt sich um einen elliptischen Satz, in dem das sprechende Ich die Frau anredet („O toi") und zwischen beiden eine Gemeinsamkeit schafft, in welcher er sich seiner Liebe ebenso gewiß ist wie der Tatsache, daß sie um diese Liebe wußte. Dies zu erkennen, bedarf es nicht vieler Worte.

Es kann keine Frage sein, daß George mit dieser Übersetzung eine große poetische Leistung vollbrachte. Die Unterschiede gegenüber dem Original sind dennoch greifbar; sie sind vor allem poetologisch in höchstem Maße signifikant. Wo Baudelaire in der Wortwahl weitgehend am normalen Sprachgebrauch festhält, tendiert George zu gewählten Begriffen; damit geht dem Original verloren, was nicht zuletzt seine Besonderheit ausmacht: die Schlichtkeit, der Bezug zur unmittelbaren Erfahrung. Die von George vollzogene Stilisierung führt auch dazu, daß die erotische Komponente abgeschwächt, die Bewegung teilweise stillgestellt wird. Für George ist der Ursprung des Gedichts, der gleichsam ein doppelter ist, höchst problematisch: Dieser Ursprung ist einerseits eine Alltagssituation, zum anderen eine die konkrete Distanz überwindende erotische Beziehung, die auch ohne große Umschweife im Text benannt wird. Bei George erscheint entrückt und stilisiert, was bei Baudelaire in einer Alltagssituation und in einer unverhüllt dargestellten Erotik seinen Ursprung hat. Die poetische Sublimierung, die sich gleichwohl vollzieht, ist bei Baudelaire, der sich zunächst zur Unmittelbarkeit der Erfahrung bekennt, weitaus größer, als es die Übersetzung von George ahnen läßt. Indem George die Verwurzelung der „Passante" in der

Empirie des Alltags und in der menschlichen Natur gleichsam durchtrennt, gewinnt sein Text in dem Maße an Feierlichkeit, wie er an lebensweltlicher Unmittelbarkeit verliert. Ist der Wortlaut in der Übersetzung häufig gewahrt, so scheint doch das Dichtungsverständnis bei Baudelaire einerseits, bei George andererseits wesentlich verschieden. Für Baudelaire entsteht die Poesie in einem Akt der Sublimierung des Alltäglichen; für George hingegen ist sie vom Alltagsleben genuin verschieden. Für Baudelaire enthält das 'normale' Leben einen poetischen Kern, den es im Akt des Dichtens nur herauszuschälen gilt; für George jedoch ist die Poesie das grundsätzlich 'andere' gegenüber dem Leben: von der Kunst führt kein Weg ins Leben, vom Leben kein Weg zur Kunst. Es ist deshalb verständlich, daß für George die Entstehung der Poesie aus dem Alltag, so wie Baudelaire sie konzipiert, höchst fragwürdig sein muß. Daher ist George in seiner Übersetzung bestrebt, die Spuren des Alltäglichen zu tilgen und Baudelaire jener hehren Vorstellung von Kunst anzunähern, die er, George, selbst vertritt.

c) Die literarische Übersetzung in der Fachdiskussion

Die vorangegangenen Interpretationen verdeutlichen, daß die literarische Übersetzung für die Komparatistik keine bloß sprachliche Technik darstellt, die man erlernen und sich wie Sprachkenntnisse aneignen kann. Vielmehr ist in literarischer Sicht eine Übersetzung immer auch eine Interpretation, und zwar um so mehr, je poetischer der Text der Ausgangssprache ist. In der heutigen Praxis ist freilich das Übersetzen eine undankbare Aufgabe – schlecht bezahlt und fast anonym. Erst wenn eine Übersetzung dem Gesamtwerk eines Autors zugeordnet werden kann – wie zum Beispiel bei George –, findet sie ihren Weg aus der Anonymität.

Obschon heute nicht mehr gilt, was André Lefevere 1975 feststellte: die Übersetzung sei „the guilty conscience of comparative literature"[280], sind Studien zur Übersetzung innerhalb der Komparatistik nicht eben reich vertreten. Dies mag damit zusammenhängen, daß nicht das gesamte Gebiet der Übersetzung in den Gegenstandsbereich der Komparatistik gehört, sondern nur ein Teil davon, nämlich die literarische Übersetzung. Da es die AVL mit Fragen des Literaturtransfers über Sprach- und Kulturgrenzen hinaus zu tun hat, gehört die literarische Übersetzung zweifellos zu ihren Gegenständen; dies ist auch in der Forschung unstrittig. So schreibt Prawer: „It [sc. die Übersetzung] provides the most important channel through which international influences can flow; its investigation is therefore of the greatest importance for the comparatist."[281] Auch Dyserinck und Ďurišin betonen die Bedeutung der literarischen Übersetzung für kom-

[280] Zit. bei Lambert, José: „Introduction". In: *Cahiers de littérature générale et comparée* 1, 1977: *La traduction littéraire*, S. 9-11, hier S. 9.
[281] Prawer, Siegbert S.: *Comparative Literature Studies: An Introduction*, London 1973, S. 74.

paratistische Fragestellungen, wobei Dyserinck zwischen dem Mikro- und dem Makrobereich, den sprachlichen Fragen und den außersprachlichen Faktoren, unterscheidet. Auch ist ihm darin zuzustimmen, daß die Übersetzung ein Stück angewandte Poetik ist.[282]

Für Ďurišin ist die Übersetzung in zweifacher Hinsicht kontextualisiert, denn sie enthält „the context of the received and that of the receiving literature."[283] Versteht man die Komparatistik generell als Disziplin der Fremdheit und der Kontextualität, fügt sich die Übersetzung bruchlos in dieses Fachverständnis ein. Die Wirkung eines Textes außerhalb seines Ursprungslandes ist heutzutage bei einem vergrößerten Lesepublikum, das der Ausgangssprachen nur ausnahmsweise mächtig ist, ohne Übersetzungen kaum zu erreichen. Doch auch die Reflexion ästhetischer Konzepte, bezogen auf das Original und die Übersetzung, macht das Übersetzen zu einer genuin literarischen Tätigkeit. Als Metatext ist eine Übersetzung immer „Text über Text" – und dies in einem Sinne, der wie bei kaum einer anderen literarischen Tätigkeit Lesen *und* Schreiben miteinander verzahnt: „[...] translation [...] happens to be the locus where rewriting can be demonstrated the most clearly: by working with facing texts, one the original, the other the translation."[284]

Keine Lektüre ist so nah am Text wie jene, die im Hinblick auf eine spätere Übersetzung erfolgt. Diese Nähe indes steht im Kontext einer zweifachen Entfernung. Die Übersetzung weicht notwendig vom Originaltext ab und steht auch in gewisser Weise fremd im literarischen System der Zielsprache:

> Un texte traduit est un texte dont l'existence même manifeste un certain écart: on a souvent traité l'écart par rapport au texte source: il faut aussi prendre en compte l'écart par rapport au système cible, et interroger la stratégie du traducteur de ce point de vue.[285]

Freilich ist auch Peter V. Zima zuzustimmen, wenn er ausführt, es erscheine „wenig sinnvoll, diese Disziplin in ihrer Gesamtheit der ohnehin heterogenen und um ihre Identität ringenden Komparatistik einzuverleiben. Nicht die Übersetzungswissenschaft als ganze ist Bestandteil der Komparatistik, sondern ausschließlich die *literarische Übersetzung*, die es nicht nur mit sprachlichen, sondern auch mit ästhetischen Normen zu tun hat."[286] Eine bloß sprachlich korrekte, mit Diktionär und Grammatik

[282] Dyserinck, *Komparatistik,* S. 134.

[283] Ďurišin, Dionýz: „The comparative aspect of an artistic translation". In: *Acta facultatis philosophiae universitatis Safarikanae* (Bratislava) 6, 1980 (*Komparatistika a preclad*), S. 25-33, hier S. 32.

[284] Lefevere, André: „Translation and/in Comparative Literature". In: *YCGL* 35, 1986, S. 40-50, hier S. 44.

[285] Chevrel, Yves: „Le texte étranger: La littérature traduite". In: Brunel, Pierre; Chevrel, Yves (éds.) *Précis de littérature comparée,* a.a.O., S. 57-83, hier S. 57.

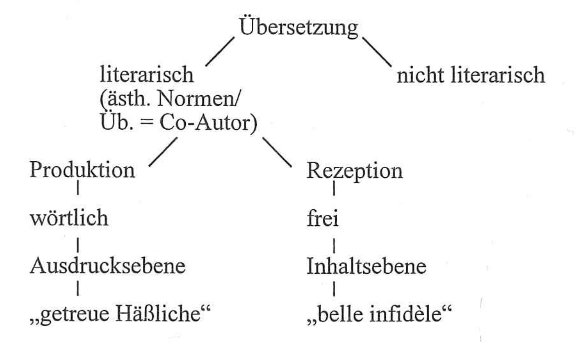
[286] Zima, *Komparatistik*, a.a.O., S. 199.

angefertigte Übersetzung kann den Originaltext verfehlen, weil sie nur allzu leicht übersieht, daß Literatur in ihrer Komplexität auf sprachliche Signale allein nicht rückführbar ist. Einen literarischen Text zu übersetzen bedeutet noch nicht, ihn auch verstanden zu haben. An den oben angeführten Beispielen sollte sich nicht zuletzt erweisen, daß bei einer literarischen Übersetzung ästhetische Konzepte zu berücksichtigen sind; einem Text fremde Normen aufzupfropfen, wie Niemeyer es tat, ihn wie Benjamin in verfremdender Übersetzung zu entrücken oder ihn, was George unternahm, den eigenen ästhetischen Normen anzugleichen, ist in der Sache ein und derselbe Vorgang: Er bringt zum Ausdruck, daß sich Literatur nicht auf das bloße Sprachbild der Aussageebene reduzieren läßt. Vielmehr ist die Sprache in literarischen Texten (und in lyrischen ganz besonders) auf einer sekundären Ebene semantisiert. Das Vorübergehen der Frau ist nicht nur ein (fiktionaler oder realer, gleichviel) empirischer Vorgang, sondern auch ein ästhetisches Signal. Es verweist auf die Flüchtigkeit und die Anonymität des modernen Lebens – für Baudelaire die eine Seite des Schönen, dessen andere das Ewige ist. In Zimas Definition erscheint die literarische Übersetzung als „ein sprachlicher Vorgang [...], in dem der fremde Text, der Text der Ausgangssprache [...], im Rahmen einer besonderen kulturellen und sozio-linguistischen Situation durch den Übersetzer in der Zielsprache [...] rekonstruiert wird."[287] Diese „Situation" betrifft nun freilich nicht allein die Zielsprache, sondern auch schon die Ausgangssprache, und es handelt sich auch nicht nur um jenen allgemein kulturellen und sozio-linguistischen Rahmen, sondern konkret um ästhetische Positionen, die in der Kultur der Ausgangssprache einen anderen Rang einnehmen können als in jener der Zielsprache. Beides hätte der 'ideale' Übersetzer zu bedenken, und es wäre ihm zu wünschen, daß er in seiner Sprache auch die Mittel findet, dies zum Ausdruck zu bringen. Wie verschieden die soziale Situation in Frankreich und in Deutschland ist, läßt sich vor allem daran ablesen, daß Deutschland keine Hauptstadt oder Metropole hat, die es an Rang mit Paris aufnehmen könnte. Darum wird auch in den 'Passante'-Gedichten Georges und Hofmannsthals die konkrete Situation ausgeblendet (bei Hofmannsthal) oder grundlegend verändert (bei George). Die lyrische Qualität des Originals in der Übersetzung zu reproduzieren fiel insbesondere Niemeyer schwer. Seine Übertragung zu 'retten', dürfte kaum gelingen, obgleich die Schwierigkeiten auf die jeweils verschiedenen Traditionen der Lyrik in Frankreich und in Deutschland verweisen. In Frankreich bedeutete das lyrische Werk Baudelaires den fulminanten Einsatz der Moderne; für Deutschland hingegen blieb bis zum Expressionismus das romantische Paradigma der Lyrik in Kraft. 'Modernität' der Lyrik meint in Deutschland den Expressionismus, der sich nun in der Tat an der Revolution der Lyrik in Frankreich orientierte. Diese Problematik zeichnet sich bei der Übersetzung von Niemeyer im Hintergrund ab und relativiert deren Scheitern.

[287] Zima, *Komparatistik*, a.a.O., S. 200.

Wenn für die literarische Übersetzung gilt, daß sich der Übersetzer, je nachdem, mehr an der Inhalts- oder an der Ausdrucksebene orientieren kann – im ersten Falle handelt es sich um eine freie, im zweiten um eine getreue Übersetzung –, wird damit eine letztlich unlösbare Problematik evident. In literarischen Texten sind beide, die Inhalts- und die Ausdrucksebene, unlösbar miteinander verbunden, woraus folgt, daß eine Übersetzung immer eine Gratwanderung ist, die, will man nicht abstürzen, dem Kompromiß kaum wird entgehen können. Wenn Literatur – in mehr oder minder großem Maße – definiert ist durch die Aufmerksamkeit, die den Kunstmitteln geschuldet ist, dann hat es die literarische Übersetzung sicher nicht nur mit Signifikaten, sondern auch und nicht minder mit der Semantisierung von Signifikanten zu tun. Die Problematik der literarischen Übersetzung liegt in der Natur der Literatur selbst. Die Betonung der einen oder der anderen Seite, der Inhalts- oder der Ausdrucksebene, ist nicht zuletzt auch davon abhängig, ob der Leser der Ausgangssprache mächtig ist oder nicht. Wer den Text im Original lesen kann, braucht, zumindest nach modernem Verständnis, die Übersetzung nicht, goutiert aber um so mehr eine gelungene Nachdichtung. Ist hingegen der Leser auf die Übersetzung angewiesen, so mag er mit gutem Recht fordern, daß sie getreu und nicht 'frei' sei. Indes, so klar sind die Fronten keineswegs.

Im folgenden wird es um einige grundsätzliche Reflexionen und Positionen der Übersetzungstheorie im Verlauf der Geschichte gehen, deren Darstellung sich an dem entsprechenden Kapitel in der Einführung von Peter V. Zima orientiert, ohne daß im einzelnen die Belege hierfür angeführt werden. Grundsätzlich kann die literarische Übersetzung durch zwei verschiedene Schwerpunkte gekennzeichnet werden, die produktions- und die rezeptionsorientierte Ausrichtung. Im einen Falle geht es um eine möglichst wörtliche und getreue, das Original respektierende Übersetzung; im anderen Fall soll sich die Übersetzung möglichst bruchlos in das System der Zielsprache einfügen, so daß sie im Idealfall gar nicht als Übersetzung zu erkennen ist. Das folgende Schema soll diesen grundsätzlichen Unterschied verdeutlichen:



In der Geschichte der Übersetzung und ihrer Reflexion überwiegt die rezeptionsorientierte Ausrichtung. Die Übersetzung hatte nicht selten selbst Kunstcharakter und diente auch dazu, die poetischen Möglichkeiten der Zielsprache zu verfeinern. Ob ein solches Ziel erreicht wurde, ließ sich allerdings erst im Vergleich mit dem Original feststellen, zu dem das gebildete Lesepublikum auch in der Lage war. Hatten die Griechen, die andere Sprachen als 'barbarisch' abwerteten, ihrem kulturellen Selbstverständnis nach keine Veranlassung zu Übersetzungen, ändert sich die Situation in römischer Zeit grundlegend. Die römische Kultur ist an der griechischen ausgerichtet und schult die eigene Sprache am vorbildhaften griechischen Idiom. Das schließt indes das Streben nicht aus, griechische Autoren wie Römer sprechen zu lassen. Für Cicero geht es bei der Übersetzung darum, nicht Wort für Wort zu übersetzen, sondern die Übersetzung an den lateinischen Sprachgebrauch anzugleichen. Deshalb agiert Cicero auch nicht als Dolmetscher, sondern als Redner.

Von besonderer Bedeutung ist eine Übersetzung dann, wenn ihr Ausgangstext von hohem, geradezu kanonischem Rang ist. Sakrale Texte wie zum Beispiel die Bibel sind eben nicht bloß 'schöne' Literatur, sondern üben eine für die Orientierung und das Verhalten der Gläubigen grundlegende Funktion aus: Fehler in der Übersetzung haben hier Folgen. Für die Bibel und ihre Bedeutung im Christentum gilt nun freilich auch, daß die Originaltexte den wenigsten Gläubigen zugänglich sind. Schon Hieronymus will, wie er in einem Brief bekennt, nicht ein Wort durch ein Wort, sondern den Sinn durch einen anderen ausdrücken. Die Botschaft ist nur dann vernehmlich, wenn sie an den kulturellen Raum der Zielsprache angeglichen ist. Eine ähnliche Position nahm auch Luther ein. Der Bibeltext sollte den deutschen Lesern verständlich sein; deshalb legt Luther eine rezeptionsorientierte Übersetzung vor, und wohl auch deshalb gehört seine Bibelübersetzung zum festen Bestand der deutschen Literatur.

Auch die französische Klassik räumt den Normen der eigenen Sprache den Vorrang gegenüber übersetzerischer Texttreue ein, so daß die fremden Autoren wie Franzosen reden. Erst im 18. Jahrhundert sind gegenläufige Tendenzen zu erkennen, und vor allem die Milton-Übersetzung Chateaubriands ging als erste 'getreue Häßliche' in die Geschichte ein.

In der Vorgeschichte der Komparatistik spielte die Position Herders, der die Verschiedenheit der Sprachen und Kulturen betonte, eine bedeutsame Rolle. Aus dieser Sicht ist die Vielfalt der Idiome keine nachbabylonische Strafe, sondern eine Chance zur Erweiterung des eigenen Blickfeldes. Die Fremdheit einer anderen Sprache und Literatur wird nun nicht mehr mit Bestrebungen der Einbürgerung zu überwinden versucht; vielmehr soll die Übersetzung jene konstruktive Alterität vernehmlich machen. Auch für Schleiermacher, der in dieser Tradition wurzelt, kommt es darauf an, das Fremde zu erkennen und seine Fremdheit in die Übersetzung eingehen zu lassen. Damit geht zugleich eine Relativierung der

Übersetzung einher: diese ist nur der erste Schritt einer Annäherung von fremdem Text und seinem Leser, der mit Hilfe der Übersetzung an den Originaltext herangeführt werden soll. Die Zeit der Spätaufklärung und der Romantik vollführt eine Wende, die bis in neuere Positionen der Übersetzungstheorie und -praxis erhalten bleibt. Walter Benjamin will vor allem die Ausdrucksebene in einer Übersetzung berücksichtigt wissen, denn „die Art des Meinens“ ist in den verschiedenen Sprachen signifikant unterschiedlich. Die Worte der Sprachen sind nicht gegeneinander austauschbar, und für Benjamin ist es eben nicht gleichgültig, auf welche Weise eine Sprache das Gemeinte bezeichnet. Der Tendenz nach wird das Übersetzen damit schwierig, wenn nicht unmöglich, und zum Zeichen dieser Problematik ist denn auch die Übersetzung ein Modus der Verfremdung. Es versteht sich von selbst, daß bei einer Übersetzung, die in Praxi ernst macht mit ihrer Theorie, ein nicht eben leserfreundliches Ergebnis herauskommt. Wenn Zima im weiteren und als Abschluß seines historischen Überblicks die Position von Jacques Derrida resümiert, hat sich die Übersetzung theoretisch vollends in die Aporie manövriert. Weil die Worte, wie schon Benjamin meinte, in ihren Signifikaten nur scheinbar gleich, in der Art ihres Meinens aber zutiefst verschieden sind, agiert die Übersetzung immer am Rande des Scheiterns. Wird nun zudem von Derrida die Existenz von Signifikaten grundsätzlich bestritten, wird jede Übersetzung letzthin unmöglich: Die Signifikanten sind auf eine unaufhebbare Weise verschieden, die Signifikate vollends inexistent. Das Ende der Übersetzung scheint damit erreicht. Doch es gehört zu den Unwägbarkeiten kulturellen Bestrebens (oder auch: den Unwägbarkeiten menschlicher Unvernunft), vor dieser Unmöglichkeit nicht zu kapitulieren: Das ist die Zählebigkeit der Praxis gegenüber der Theorie. Selbst wenn das Übersetzen in letzter Instanz und unter streng theoretischen Gesichtspunkten unmöglich ist, wird damit die Praxis des Übersetzens nicht schon abgeschafft, im Gegenteil. Für Übersetzer wie für Komparatisten gilt gleichermaßen, daß sie der grundsätzlichen Unmöglichkeit des Übersetzens immer wieder den Beweis partiellen Gelingens entgegenhalten.

IV. Literatur im kulturellen Kontext

1. Das Eigene und das Fremde: Komparatistische Imagologie

a) Konturen der Imagologie

Die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, so viel war aus den vorausgegangenen Überlegungen schon hervorgegangen, hat es insgesamt mit Fremdheit zu tun: mit dem Einfluß (der Rezeption) von Literatur in fremden Sprachen, mit der literarischen Übersetzung als Mittel, das Fremde vertraut zu machen, mit der Untersuchung von Themen und Motiven in den Literaturen verschiedener Sprachen und Kulturkreise. Allerdings ist die für das Fachverständnis konstitutive Fremdheit nicht auf den innerliterarischen Bereich beschränkt. Neuere Konzeptionen der Komparatistik betonen in verstärktem Maße auch die – verfremdenden – Relationen zwischen der Literatur und anderen Bereichen des Wissens. Insofern steht die Literatur nicht nur in innerliterarischen, sondern auch in solchen Kontexten, die den genuinen Bereich des Literarischen übersteigen. Diese – von Konstantinović so genannten – ‘transliterarischen Zusammenhänge’ betreffen die ‘*Comparative arts*’, nicht minder aber die Beziehungen der Literatur zu den Wissenschaften. Unter diesem Aspekt hätte der literarische Text auch Verbindungen zu anderen Diskursen, so wie sie die Wissenschaften prägen. Dort, wo die Fremdheit Züge einer nationalen Imago, eines Bildes vom anderen Land (und von dessen Bewohnern) annimmt, spricht man von komparatistischer Imagologie; Marius François Guyard prägte dafür die Wendung vom „étranger tel qu'on le voit“. Diese ‘Sehweise’ des anderen, Fremden, ist gewiß nicht auf die Literatur im Sinne von „imaginative literature“ beschränkt; vielmehr tragen sowohl Reiseberichte als auch Publikationen aus dem Bereich von Presse und Medien entscheidend (und teilweise unfreiwillig) dazu bei, daß auch heute noch, im Zeitalter wachsender internationaler Kommunikation und Mobilität, Bilder vom anderen Land entstehen und sich verbreiten. Diese andauernde Konjunktur der ‘Images’ basiert freilich nicht allein auf der Literatur im engeren, emphatischen Sinne, sondern wird gleichermaßen und in noch deutlicherer Weise von den genannten Medien verbreitet und teilweise geschaffen. Daß an solchen nationalen Images auch die Literatur beteiligt ist, steht außer Frage; ob es sich dabei freilich um nationale Klischees handelt oder nicht doch um komplexe Gefüge von Alterität, muß im Einzelfall geprüft werden. Mit der Imagologie ist jedenfalls ein Bereich der Komparatistik bezeichnet, der im allein Literarischen nicht aufgeht, sondern Soziologie und Psychologie mindestens ebenso tangiert. Der Fall der Imagologie ist insofern charakteristisch für die Ausrichtung des Faches Komparatistik allgemein, als ohnehin die Beschränkung auf die rein ästhetisch-

künstlerischen Qualitäten der Literatur kaum ausreichend erscheint, um die komplexen Formen von Rezeption und Wirkung literarischer Texte auszumachen – was freilich nicht bedeuten kann, den Kunstcharakter der Literatur damit zur Disposition zu stellen. Doch ist Literatur eben nicht nur Kunst (und Fiktion) im emphatischen Sinne des Wortes, sondern reicht auch in andere Bereiche menschlichen Wissens und menschlicher Erfahrung hinein. Betrachtet man die Fremdheit als tragendes Konzept der Komparatistik, kommt der Imagologie eine wichtige Funktion für das Fachverständnis zu. Dabei ist die Ausrichtung von Mme de Staëls *De l'Allemagne* – einem Werk, dem die Bedeutung eines Begründungszusammenhanges der Komparatistik zukommt – eines der fachgeschichtlich frühesten Beispiele für die Imagologie *ante litteram*. Die Reisetätigkeit von Autoren und die damit verbundenen Schriften stehen in engem Bezug zu Vorstellungen von dem anderen Land (oder, etwa im Falle der Orientmode im 19. Jahrhundert, dem anderen Kulturkreis). In einer Zeit wie der unsrigen, die auch weite Distanzen verkehrstechnisch mühelos überwindet, mag sich die Erfahrung der Fremdheit bei einer Reise in ein Nachbarland nicht unbedingt einstellen und deshalb andere Erscheinungsformen des 'Exotischen' einfordern; daß auch heute noch die Relation von Fremdheit und Vertrautheit, von Selbst- und Fremdbild (Auto- und Heteroimage in der Terminologie der Imagologie) fortbesteht, kann jedoch kaum bestritten werden. Durch die Literatur im engeren wie im weiteren Sinne vollziehen sich auch die Konstitutierung und die Verbreitung nationaler Images. Fremdheit kann überhaupt nur auf der Basis des jeweils Eigenen verfaßt werden: als Literatur in einer 'anderen' gegenüber der 'eigenen' Sprache, als fremde Kultur gegenüber der vertrauten; insofern besteht ein enger Zusammenhang zwischen der Auto- und der Heteroimago. Heutzutage bilden sicher nicht nur verschiedene Nationen die Oppositionsglieder 'Fremdheit' vs. 'Vertrautheit', sondern in steigendem Maße unterschiedliche Kulturen; die Relevanz der Imagologie ist damit freilich nicht in Frage gestellt, sondern findet im Gegenteil Bestärkung durch die Koexistenz verschiedener Kulturen unter dem gängigen Schlagwort der 'Multikulturalität'. Eine – global betrachtet – multikulturelle Welt kann auf Konzepte kultureller Unterschiede nicht verzichten, will sie nicht jener Gleichmacherei das Wort reden, die Gleichheit auf dem jeweils niedrigsten Niveau beinhaltet.

b) Textbeispiele

Bevor Beispiele für kulturelle Fremdwahrnehmung aus den uns bekannten Texten die Konzeption einer literarischen Imagologie zu erhellen helfen, ist indes einzuräumen, daß diese Texte kaum den Rang von Schulbeispielen beanspruchen können. Trotzdem sind sie auf ihre Art charakteristisch für eine Sehweise, die bestimmte Themen und Fragestellungen einer temporalen oder lokalen Verfremdung unterzieht. Hofmannsthals Verbindung von Künstlertum und Sterben ist

nach Venedig verlagert, einem Ort, der zur Zeit der Jahrhundertwende eine künstlerische Konjunktur im Blick der 'anderen' erlebt;[288] Wildes *Salomé* hat einen orientalischen Schauplatz und unterstreicht diesen 'Exotismus' durch sprachliche Darstellungsformen, die noch zu betrachten sein werden. Tizian, dessen vermeintliches Sterben als eine Situation von höchster Spannung dargestellt wird – im deutlichen Kontrast zur 'Ruhe' der Szenerie, welche die durch Maeterlinck bekannte Wartesituation aufgreift – steht exemplarisch für eine der fruchtbarsten Epochen venezianischer Kunst. Sie findet, ins Persönliche gewendet, noch eine Steigerung dadurch, daß der herannahende Tod eine Intensivierung des Schaffens bedeutet – so weit, daß das physische Sterben gar nicht eintritt und der 'Tod' zur Metapher wird. Diese künstlerische Erfahrung, an der die Tizianschüler teilhaben, vollzieht sich nun nicht im sozialen und kulturellen Rahmen der Stadt Venedig, sondern in Distanz zu ihr. Der Schauplatz, Tizians Villa in der Nähe von Venedig, ist ein (auch topographisch) herausgehobener, erhöhter und eingefriedeter Ort, der einen Gegensatz zu der Stadt markiert, in der Tizian arbeitete und in der er berühmt wurde. Zu behaupten, Venedig sei schal und häßlich, moralisch verkommen („und bei den Tieren wohnen dort die Tollen") ekelhaft und trüb, von Wesen bewohnt, „die die Schönheit nicht erkennen / Und ihre Welt mit unsren Worten nennen", ist eine Kühnheit des jungen Autors, dazu geschaffen, den Gegensatz zwischen 'Kunst' und 'Welt' entschieden zu akzentuieren. Eine Republik, die über Jahrhunderte die Künste förderte und die nach ihrem Ende selbst Gegenstand und Thema künstlerischer Gestaltung wurde, ist nun kein Ort der Kunst mehr, sondern nur noch ein moralischer Sumpf. Wenn die Präsenz Venedigs bei Hofmannsthal allein in der Ferne gestattet ist, die Begegnung tabuisiert wird, ist damit zugleich ein anderes Tabu benannt, das erotische. Die Kunst wird als Gegensatz zur (moralisch verwerflichen) Gegenwart Venedigs verstanden und in ästhetische Distanz gerückt, eine Distanz, die zugleich auch Faszination und Gefahr der Erotik beschreibt. Die verfremdende Ferne bezeichnet auf diese Weise das nur allzu Nahe, das durch einen bewußten und inszenierten Rückzug auf Distanz gehalten wird. Wenn damit die Implikationen der Darstellung Venedigs im Tod des Tizian benannt sind, wird zugleich deutlich, welche Funktion die Imagologie in diesem Stück erfüllt. Indem die erotische Anziehung gleichsam umgestülpt, als Gefahr dargestellt und einem fremden Ort zugeführt wird, verläßt sie den eigenen Erfahrungsraum – die Stadt Wien und die Begegnung mit George – und kann ästhetisch entschärft werden. Das Künstlertum ist entrückt, seine Gefahr in ferne Zeiten und an einen entlegenen Ort transponiert. Die Erfahrungssynthese von Künstlertum und Erotik, die der Begegnung zwischen George und Hofmannsthal wohl eigen war, wird räumlich

[288] Vgl. Vf.: *Paradoxie der Fiktion. Literarische Venedig-Bilder 1797-1984,* Berlin und New York 1993.

in die Tizian-Villa einerseits, die entfernt liegende Stadt Venedig andererseits aufgeteilt. Die Transponierung der Handlung in eine ferne Zeit und an einen fremden Ort ermöglicht eine Distanzierung des Erfahrungsgehalts. George als 'Meister', Hofmannsthal als 'Jünger' und die Stadt Wien als Sündenpfuhl? – kaum denkbar. Fremdheit erlaubt ästhetische Verfremdung, läßt aber das eigene durchscheinen; in der imagologischen Terminologie bedeutet dies, daß die Heteroimage transparent wird für die Autoimage und damit das Tabu zwar nicht bricht, ihm aber die Möglichkeit einer Darstellung eröffnet.

Hofmannsthals *Tod des Tizian* ist indes nicht nur ein Text, der eine Imago darstellt; seine poetologische Anlage erlaubt auch, die Entstehung dieses Bildes von Venedig nachzuzeichnen. *Der Tod des Tizian* thematisiert nicht nur ein Bild, sondern auch dessen Konstituierung. Während Gianino in seinem nächtlichen Gang zu jener Stelle, wo man die Stadt sieht, einen Ort voll erotischen Reizes wahrnimmt, ahnt er, daß sich hinter dem Zauber der Stadt etwas anderes verbirgt: der Reigen des Bluts, der Rausch, die Qual, der Haß, der Geist, das Blut, kurz: „das Leben wacht", derweil die Stadt ruht. Das sichtbare Bild Venedigs, vermischt mit den fernen Geräuschen, die Gianino seit langem bekannt sind, wird zu einem eben entstehenden inneren Bild in Beziehung gesetzt, so daß der äußere Schein und das tiefere Wesen der Stadt auf der einen, das konkrete und das innere Bild Venedigs auf der anderen Seite miteinander korrespondieren. Diese Dualität bestimmt auch den Blick auf Venedig, der zur Zeit der Handlung, am Abend, wiederholt wird: „Siehst du die Stadt, wie jetzt sie drunten ruht?" Mit einer noch deutlicheren erotischen Komponente versehen, als es bei Gianino der Fall war, sieht Desiderio Venedig „In Schönheit lockend, feuchtverklärter Reinheit" und entlarvt dieses Bild sofort als illusionär, denn:

> Allein in diesem Duft, dem ahnungsvollen,
> Da wohnt die Häßlichkeit und die Gemeinheit,
> Und bei den Tieren wohnen dort die Tollen:

Der ferne Schein und das bei näherer Betrachtung sich einstellende Wissen stehen in Kontrast zueinander, so daß sich auch in der Sicht Desiderios ein doppeltes Bild der Stadt ergibt. Wie Venedig 'wirklich' ist – diese Einsicht entsteht aus dem Gegensatz zur Illusion. Das Bild der Stadt entwickelt sich aus dem Anschein, der mit einem tieferen Wissen, dessen Herkunft noch unklar ist, konfrontiert wird; gemäß dem Gesetz der Entstehung dieses Bildes verwundert es nicht, daß auch das Wissen um die wahre Natur Venedigs aus einem Gegensatz entsteht, nämlich der Opposition zwischen der Welt der Kunst auf der einen, dem 'Leben' auf der anderen Seite. Nun könnte man der Ansicht sein, daß die Existenz von Venedig in der wohl bewußt hergestellten Ferne gegenüber der Tizianvilla nicht unbedingt ein Gegenstand der Betrachtung, des Nachdenkens und des Diskurses sein müßte. Der Rückzug in eine eigenartige, von der Kunst gestaltete

Welt setzt die andere, mehr oder minder banale Welt als Gegenpol ohnehin voraus. Wodurch entsteht also die Bedeutung, die Venedig für die Anlage des Stükkes offenbar zuwächst? Trotz seiner topographischen Ferne stellt Venedig eine Bedrohung dar; nicht nur deshalb, weil es eine erotische Verlockung bildet, auch nicht deshalb, weil es moralische Verderbtheit konnotiert, sondern weil, schlimmer noch, die Sprache Venedigs sich nicht von jener der Tizianschüler unterscheidet:

> Und was die Ferne weise dir verhüllt,
> Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt
> Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen
> Und ihre Welt mit unsren Worten nennen ...

Es steht bruchlos im Kontext des schon Bekannten, daß Venedig sich der Schönheit, so wie sie künstlerisch von den Tizian-Schülern verstanden und realisiert wird, versagt. Daß aber diese „Wesen", welchen die Schönheit unbekannt ist, dieselben Worte verwenden wie die Tizian-Schüler (und, müßte man hinzufügen, wie der Text selbst), ist das eigentliche Skandalon. Die Verschiedenheit läuft, in einem ganz entscheidenden Bereich, auf eine skandalöse Gemeinsamkeit hinaus. Erst dies macht Venedig wirklich gefährlich. Mit dem Bild der Stadt erfaßt der Leser den Ursprung des Diskurses. Die Worte sind dieselben, deren Verwendung aber darf nicht gleich sein, will nicht der Text dem 'Bild' von Venedig verfallen. Eine Heteroimago (das 'fremde' Venedig) wird gleichsam zwanghaft mit einer Autoimago (die geschlossene Welt der Tizian-Schüler) auf eine Weise verknüpft, daß es um die Entstehung – oder die Erfindung – einer eigenen Sprache geht. Das Fremdbild transportiert zugleich die fatale Einsicht in eine auf beiden Seiten gleiche Sprache – genauer: in die Identität der Worte –, die es nun durch Verschiedenheit aufzuheben gilt. Die Welt der Tizianschüler braucht eine eigene, nicht nur pikturale, sondern auch verbale 'Sprache'. Es liegt auf der Linie der schon erarbeiteten Vielschichtigkeit des 'Bildes' in diesem Stück, daß auch die Sprache aus dem Bild hervorgeht. Der titelgebende Tod des Tizian findet (zumindest in der ursprünglichen Version des Stückes) gar nicht statt; vielmehr führt die vermeintliche End-Situation zu einer erhöhten Lebens- und Schaffensfülle, so daß der Tod paradoxerweise zur Metapher für ein höheres Leben wird. Die Sprache, deren Wortmaterial nicht auf die Kunst beschränkt ist, kann gleichwohl insoweit sublimiert werden, daß die Worte noch einen anderen Sinn haben und der jeweilige Kontext sie als Metaphern ausweist. Wenn Paris sagt, der Meister könne nicht sterben, macht er eine, den eigentlichen Wortsinn betrachtet, 'unsinnige' Aussage; als Metapher verstanden, ist aber die Verneinung des Sterbens Ausdruck für die Unsterblichkeit Tizians und der großen Kunst generell. Um zu resümieren: aus dem sichtbaren Bild der Stadt entsteht *e contrario* ein weiteres, dem Wissen entsprungenes Bild Venedigs, das eine fatale Gemeinsamkeit mit

der Welt ausweist, der man zu entkommen suchte. Der 'Fluchtweg' ist wiederum das 'Bild': die sprachliche Metapher.

Mit seinem orientalischen Schauplatz der *Salomé* gestaltet auch Oscar Wilde eine fremde Welt. Bedingt durch den Stoff, aber auch wegen der sich bietenden Möglichkeiten ästhetischer Verfremdung, ist der Schauplatz der vordere Orient, und die Hauptfigur Salomé wird man sich als eine orientalische Schönheit vorstellen dürfen. Das fremde, heiße Land, das von Herodes zu seinem Geburtstag veranstaltete Fest mit Tendenz zum Gelage und schließlich die verwendeten Vergleiche und Metaphern kombinieren das Bild vom Orient mit der Thematik tödlicher Liebe. Bei der Preisung des Propheten durch Salomé treten gehäuft solche Vergleiche auf, die Landschaft mit Schönheit kombinieren: „Ton corps est blanc comme les neiges qui couchent sur les montagnes, comme les neiges qui couchent sur les montagnes de Judée, et descendent dans les vallées.“ Und weiter: „Les roses du jardin de la reine d'Arabie ne sont pas aussi blanches que ton corps.“ Oder:

> Tes cheveux ressemblent à des grappes de raisins, à des grappes de raisins noirs qui pendent des vignes d'Edom dans le pays des Edomites. Tes cheveux sont comme les cèdres du Liban, comme les grands cèdres du Liban qui donnent de l'ombre aux lions et aux voleurs qui veulent se cacher pendant la journée.

Und hier wie schon an anderer Stelle folgt die Hyperbel: „Il n'y a rien au monde d'aussi noir que tes cheveux.“ Salomé, die immer wieder die Schönheit des Jochanaan preist und ihr dann wieder abschwört, benutzt auch *ex negativo* eine dem Fremden verbundene Metaphorik: „On dirait un nœud de serpents noirs qui se tortillent autour de ton cou.“ Ist sein schwarzes Haar nunmehr häßlich, der Kopf zum Gorgonenhaupt entstellt, konzentriert sich die gleichsam schweifende Erotik, die sich immer neue Gegenstände sucht, jetzt auf den Mund: „Elle [sc. ta bouche] est comme une pomme de grenade coupée par un couteau d'ivroire.“ Die große dramaturgische Bedeutung des Mundes, auf den sich die Forderung nach dem Haupt des Johannes richtet, wird bereits in eine Beschreibung eingebracht, die für den Verlauf der Handlung prämonitorische Funktionen hat:

> Les fleurs de grenade qui fleurissent dans les jardins de Tyr et sont (*sic!*) plus rouges que les roses, ne sont pas aussi rouges. Les cris rouges des trompettes qui annoncent l'arrivée des rois, et font peur à l'ennemi ne sont pas aussi rouges. [...] Ta bouche est comme une branche de corail que des pêcheurs ont trouvé dans le crépuscule de la mer et qu'ils réservent pour les rois...! Elle est comme le vermillon que les Moabites trouvent dans les mines de Moab et que les rois leur prennent. Elle est comme l'arc du roi des Perses qui est peint avec du vermillon et qui a des cornes de corail. Il n'y a rien au monde d'aussi rouge que ta bouche ... laisse-moi baiser ta bouche.

Die Vergleiche sind erneut hyperbolisch: der Mund des Johannes überbietet alles, was die Natur an Schönheit bereitstellt, eine Natur, wie man sie, real oder nur imaginär, im Orient vorfindet. Was Herodes seiner Stieftochter als Lohn für ihren Tanz anbietet, verweist wiederum auf den Orient: der große runde Smaragd, die weißen Pfauen:

> Salomé, vous connaissez mes paons blancs, mes beaux paons blancs, qui se promènent dans le jardin entre les myrtes et les grands cyprès. Leurs becs sont dorés, et les grains qu'ils mangent sont dorés aussi, et leurs pieds sont teints de pourpre.

Mit diesen Vorschlägen erreicht er Salomé nicht. Selbst die höchste Steigerung des Schönen und Kostbaren wiegt die Faszination des Johanaan nicht auf, und alle Schätze der Welt sind für Salomé nicht soviel 'wert' wie das Haupt des Täufers. Wenn Herodes im folgenden weitere Kleinodien anbietet – alles, was er besitzt und außer seinem Leben bereit ist zu geben –, entsteht aus der auch sprachlichen Häufung des Kostbaren erneut ein Bild vom Reichtum und von den Schätzen des Orients: Perlen, Amethyste, Topase, Opale, Seleniten, Saphire, Chrysoliten, Berylle, Chrysopase: ein Lapidarium, das nicht nur von der Vorstellung fast unermeßlichen Reichtums lebt, sondern auch von dem fremden Klang der Namen. Doch auch diese Gegenrede, die letzte und längste gegen das Begehren Salomés, hat nicht den von Herodes gewünschten Effekt: Es entsteht zwar wiederum ein Bild von Kostbarkeit und Exotik, aber nur als Gegenbild, aus dem das Gewicht des erotischen Begehrens nur um so klarer hervorgeht. Die Liebe ist ein größeres Mysterium als der Tod, wird Salomé später sagen – sie ist aber auch von größerem Wert als alle Kostbarkeiten dieser Welt.

Kann der Leser die Fremdartigkeit der Verbindung von Liebe und Tod als 'exotisch' abtun und aus sicherer Distanz sein Vergnügen am tragischen Gegenstand empfinden, bilden doch Liebe und Tod, für sich genommen, eine Thematik, der sich der Rezipient nur schwer wird entziehen können. Die orientalische Welt, die den Figuren vertraut, dem Leser aber fremd ist, schafft den Rahmen für ein Geschehen, das in sich und mit seinen Elementen stimmig ist; der Leser hingegen rezipiert es unter dem Signum des Exotischen, und zwar gleich in doppelter Hinsicht, die Handlung und ihren orientalischen Rahmen gleichermaßen betreffend. Nun wäre die ästhetische Wirkung gefährdet, gäbe es nicht neben dem Fremden, das durch seine Distanz fasziniert, auch das Vertraute, das Nähe suggeriert. Das 'Bild vom anderen Land' ist nicht an sich schon ein Bild aus der Ferne; das von ihm vermittelte Geschehen betrifft nicht nur Salome und Johannes den Täufer, sondern, freilich abgeschwächt und seiner exotischen Ingredienzien entkleidet, auch den Leser oder Zuschauer im fernen Europa. Das „Mysterium der Liebe“, größer als der Tod, macht auch dann betroffen (und ist im übrigen ja auch die

Botschaft des Christentums!), wenn es weniger blutig und tödlich vollzogen wird. Auch der Kreuzestod Christi ist ein blutiges Geschehen; er ist aber auch das gegenüber dem Tod größere Mysterium der Gottesliebe.

c) Die fachspezifische Diskussion um die Imagologie

Ist die komparatistische Imagologie im Rahmen der Teilgebiete unserer Disziplin relativ jung, so ist doch der Sachverhalt älteren Datums und von der Entstehung und Entwicklung der Nationalstaaten nicht zu trennen. Die – von der Sache her – Geburtsstunde der Komparatistik generell ist auch die Geburtsstunde der komparatistischen Imagologie, denn erst mit dem Entstehen von Nationen und dem Bewußtsein von deren unverbrüchlicher Eigenart kann sich ein Bild vom anderen Land entwickeln.

Trotz des ehrwürdigen Alters ihres Gegenstandes[289] hatte es die komparatistische Imagologie schwer, sich im Rahmen des Faches zu etablieren. In seiner Rezension zu dem von Manfred Schmeling herausgegebenen Sammelband *Vergleichende Literaturwissenschaft*[290], der ein in Deutschland gängiges Werk zur Einführung in die Komparatistik ist, bemerkt Daniel-Henri Pageaux: „L'oubli le plus surprenant (donc volontaire) est celui qui concerne la littérature de voyages et l'étude des images culturelles de l'étranger ou l'imagologie."[291] Das 'Vergessen' der Imagologie ist zugleich typisch und, eben deshalb, gewollt, obwohl es, wie man hinzufügen muß, der Sache der Komparatistik so wenig dienlich ist wie den Zielen der Imagologie. Dieses Gebiet der Vergleichenden Literaturwissenschaft konnte sich nur schwer durchsetzen und ist auch heute noch nicht in dem Maße anerkannt wie die 'klassischen' Domänen des Faches, Einflußforschung oder Thematologie.

Die Imagologie gehört zu den entwicklungsgeschichtlich jüngsten Gebieten der Komparatistik. In seiner Einführung *La littérature comparée* widmete Marius François Guyard ein eigenes Kapitel dem „Etranger tel qu'on le voit". Er faßte dieses Gebiet, das Bild vom anderen Land und/oder dessen Bewohnern, als einen innovativen Gesichtspunkt des Faches auf und versprach sich davon eine Erneuerung der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Diese betrachtete er als um so dringlicher, als die Einflußstudien oftmals enttäuschend seien und zumal Untersuchungen auf nationaler Ebene über „abstraction" und „verbalisms" kaum hin-

[289] Zur Geschichte der Imagologie vgl. Fischer, Manfred S.: *Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*, Bonn 1981.
[290] Wiesbaden 1981; auf dieses Werk wurde schon mehrfach Bezug genommen.
[291] Zitiert von Cadot, Michel: „Les études d'images". In: Pageaux, Daniel-Henri (éd.): *La recherche en littérature générale et comparée en France. Aspects et problèmes*, Paris 1983, S. 71-80, hier S. 71.

auskämen.[292] Als Ausweg erscheint ihm eine grundsätzliche Neuorientierung der Komparatistik:

> Ne plus poursuivre d'illusoires influences générales, chercher à mieux comprendre comment s'élaborent et vivent dans les consciences individuelles et collectives les grands mythes nationaux, tel est le changement de perspective qui a provoqué depuis une quarantaine d'années en France un véritable renouvellement de la littérature comparée [...].[293]

Trotz des schon ehrwürdigen Alters der 'neuen' Disziplin gelingt es Guyard nicht, für diese „nouvelle direction de recherches" ein Programm zu entwerfen. Er beschränkt sich stattdessen darauf, die Titel einschlägiger Untersuchungen zu nennen und am Ende die „domaine d'avenir" folgendermaßen zu charakterisieren:

> C'est peut-être dans de telles directions, où de grands progrès restent à faire, que le comparatisme apportera à l'histoire littéraire la plus précieuse contribution. Parce que c'est un domaine neuf – assurément. Mais surtout parce que le terrain est plus solide qu'en d'autres régions.[294]

Gerade letzteres ist keineswegs ausgemacht, denn die Vorstellungen vom anderen Land, so wie sie sich in der Literatur und in anderen Bereichen der Kultur artikulieren, sind wohl kaum 'präziser' als die internationalen Literaturbeziehungen, deren sich die vergleichende Einflußforschung annimmt. Allerdings war sich Guyard durchaus der Tatsache bewußt, daß die Erforschung dieser Art von Fremdheit die Grenzen der Literatur überschreiten und Fragen der Soziologie, der Politikwissenschaft und der Völkerpsychologie einschließen müßte. Dabei konnte er sich auf eine Arbeit beziehen, die sein Lehrer Jean-Marie Carré wenige Jahre vorher publiziert hatte: *Les écrivains français et le mirage allemand* (1947).

Doch gerade dieser Zusammenhang der Imagologie mit den nicht-literarischen Bereichen der Kultur provozierte Kritik. Schon bald setzte seitens des seinerzeit führenden amerikanischen Komparatisten René Wellek eine heftige Gegenreaktion ein. Wellek zufolge barg dieser neue Gegenstand des Faches die Gefahr, daß die Komparatistik zu einer Art Hilfswissenschaft der internationalen politischen Beziehungen degenerieren könnte. Die Erforschung von nationalen Images gehörte für Wellek gar nicht zum Gebiet der Komparatistik als einer Literaturwissenschaft: „But is this still literary scholarship?" lautet die (rein rhetorische) Frage, die der Feststellung vorausgeht: „Literary scholarship dissolves into

[292] Vgl. S. 110.
[293] Guyard, a.a.O., S. 111.
[294] Guyard, a.a.O., S. 118.

psychology and sociology."[295] Deutlicher noch äußert sich Wellek in seinen Bemerkungen zur „Crisis of Comparative Literature".[296] Er schreibt dort:

> One can not be convinced by recent attempts [...] to widen suddenly the scope of comparative literature in order to include a study of national illusion, of fixed ideas which nations have of each other. [...] This extension of comparative literature implies a recognition of the sterility of the usual subject matter – at the price, however, of dissolving literary scholarship into social psychology and cultural history.[297]

Diese Gegenposition rief wiederum Befürworter der Imagologie auf den Plan, darunter vor allem Hugo Dyserinck, der bald darauf die literarische Bedeutung der Untersuchung von nationalen Imagines unterstrich.[298] Dyserinck weist darauf hin, daß in nicht wenigen literarischen Texten solche imagotypen Strukturen aufzufinden sind; auch sei die Verbreitung von Literatur außerhalb ihres Entstehungslandes von nationalen Vorstellungen und Vorurteilen geprägt; und nicht zuletzt gelte es auch zu untersuchen, ob nicht die Literaturwissenschaft selbst zur Verbreitung nationaler Imagines beitrage. Bedenken gegenüber der Position von Wellek wurden auch von Peter Börner geäußert:

> Obgleich bei der Entstehung der meisten Bilder anderer Länder literarische Elemente offenbar nur eine Teilrolle spielen, haben Literaturwissenschaftler Ursache, ihnen besondere Aufmerksamkeit zu schenken; sind es doch die literarisch tätigen Angehörigen eines Volkes, die, bewußt oder unbewußt, einschlägige Beobachtungen über andere Völker zusammentragen und diese Beobachtungen in Worte fassen.[299]

Ob dieses Argument die Bedenken Welleks zerstreuen könnte, ist fraglich, denn Börner hat offenbar auch und gerade solche Texte im Blick, die nicht der „imaginative literature" zuzurechnen sind; diese aber sind für Wellek der ausschließliche Gegenstand der Literaturwissenschaft und *a fortiori* der Komparatistik. Obwohl die Argumente von Dyserinck und Börner auf eine Ehrenrettung der

[295] Wellek, René: „The Concept of Comparative Literature". In: *YCGL* 2, 1953, S. 1-5, hier S. 3 und 4.
[296] Wellek, René: „The Crisis of Comparative Literature". In: *Proceedings of the Second congress of the International Comparative Literature Association*, Chapel Hill, 1959, S. 149-159. Wieder in: Ders.: *Concepts of criticism*, New Haven 1963, S. 282-95.
[297] Ebd. S. 284 f.
[298] Vgl. Dyserinck, Hugo: „Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft". In: *arcadia* 1, 1966, S. 107-120.
[299] Börner, Peter: „Das Bild vom anderen Land als Gegenstand literarischer Forschung". In: *Sprache im technischen Zeitalter* 56, 1975, S. 313-321.

komparatistischen Imagologie hinauslaufen, sind die von Wellek beschworenen Gefahren nicht ganz von der Hand zu weisen. Ohne die Unterstützung durch die genannten nicht-literarischen Disziplinen ist die komparatistische Imagologie kaum arbeitsfähig[300], und im Konzert der verschiedenen Wissenschaften könnte die Literaturwissenschaft, so wäre zu befürchten, nur eine Begleitstimme spielen. Die durchaus nachvollziehbaren Bedenken von René Wellek sind aber, so meine ich, relativ leicht zu zerstreuen, wenn man sich auf eine Unterscheidung beruft, auf die Wellek gar nicht eingeht. Auf der einen, allgemein bekannten Seite gibt es, auch noch in unseren 'aufgeklärten' Gesellschaften, eine Fülle von nationalen Stereotypen, die nicht immer bewußt sein müssen, die aber jedenfalls existieren: der geizige Schotte, der Italiener als Pasta-Esser, der Franzose als Rotweintrinker, der durch den übermäßigen Genuß von Bier und Pommes Frites übergewichtige Flame, der 'spleenige' Engländer, die sowohl faulen als auch lebenslustigen Bewohner des Mittelmeerraums. Man muß die Reihe nicht erweitern, um zu begreifen, daß solche nationalen Stereotypen, jenseits von Akzeptanz und Widerstand, den Umgang der Staaten und Nationen miteinander auch heute noch beeinflussen, trotz weitaus größerer Kenntnis des anderen Landes. Während Print- und Bild-Medien Informationen über fremde Länder und Völker verbreiten, geben sie wohl auch, wie der 'Virus' im System, Stereotypen weiter, so daß sich das Bild vom anderen Land als eine heterogene Gemengelage aus konkreter Kenntnis und nationalen, stereotypen Imagines erweist. Der Anteil der Literatur an solchen nationalen Stereotypen scheint demgegenüber eher gering zu sein. Es fragt sich also, ob die Literatur in demselben Maße wie die Medien an der Konstituierung und Verbreitung von nationalen Stereotypen beteiligt ist oder ob sie nicht vielmehr, wenn sie nationale Images thematisiert, diese für den jeweiligen Text in besonderer Weise nutzbar macht. Obgleich eine plakative Verwendung von Stereotypen auch in der Literatur nicht ausgeschlossen ist, besteht die Aufgabe und die Leistung literarischer Texte – je komplexer sie sind, desto mehr – eher darin, daß sie Bilder schaffen, produktiv einsetzen und vor allem: reflektieren. Die oben vorgenommene Interpretation der Dramen von Hofmannsthal und Wilde ist angesichts ihres beschränkten Materials nicht geeignet, die Allgemeinheit dieser Aussage definitiv zu belegen; es zeigte sich aber, daß die Verwendung von nationalen oder kulturellen Images eine besondere textkonstitutive Funktion innehatte und daß zudem die Entstehung und Verwendung dieser Imagines einer intensiven innertextuellen Reflexion aufgegeben wurde.

Was der komparatistischen Imagologie teilweise zu fehlen scheint, ist das Bewußtsein von der Besonderheit der Literatur im Konzert (oder: der Kakophonie) der nationalen Bilder und Stereotypen. Die Existenz von nationalen Imagines im Umgang der Völker und Kulturen miteinander ist ein unbestreitbares Faktum, das in jeg-

[300] Dies betont auch Dyserinck in mehreren Publikationen; vgl. besonders ders.: „Zur Entwicklung der komparatistischen Imagologie". In: *Colloquium Helveticum* 7, 1988, S. 19-42.

licher Hinsicht wissenschaftliche Untersuchung verdient: sei es in nur beschreibender, in explikativer oder in kritischer Absicht. Es ist eine Tatsache, daß wir allenthalben zur Reduzierung von Komplexität Bilder, Vorstellungen, Vorurteile einsetzen und daß im übrigen auch die Begriffsbildung der Sprache eine solche Reduzierung des Vielfältigen zur besseren Orientierung vornimmt. Der Streit um die Imagologie betrifft denn auch nicht die Existenz oder die Berechtigung nationaler Bilder, sondern allein deren Bedeutung für die Literatur und im weiteren deren *raison d'être* im Rahmen der Literaturwissenschaft und insonderheit der Komparatistik. Es müßte also unternommen werden, die spezifisch literarische Funktion, den ästhetischen 'Wert' solcher Bilder aufzuweisen, damit ihnen und ihrer Untersuchung ein Platz im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft sicher ist.

Aus literarisch-ästhetischer Perspektive nimmt die Imagologie einen wichtigen Platz im Rahmen einer generellen Problematik des Literarischen ein. Jene Texte, die wir im engeren Sinne als literarisch bezeichnen, sind fiktionaler Art und insofern von einem näher zu bestimmenden, in jedem Fall aber nicht unmittelbaren und einfachen Bezug zur Empirie, zur 'Wirklichkeit' gekennzeichnet. Wie Karl Ulrich Syndram in seiner Studie *The Aesthetics of Alterity*[301] zeigt, nimmt die Imagologie eine Zwischenstellung ein zwischen dem in pragmatischen Texten gegebenen Referenzbezug einerseits und der Möglichkeit der fiktionalen Literatur, eigene Entwürfe herzustellen, andererseits.[302] Insofern ist das Bild vom anderen Land in der Literatur weder unmittelbarer Ausdruck gegebener Eigenarten eines Landes und seiner Bewohner noch die direkte Übernahme von bereits bestehenden kulturell-nationalen Imagines oder Stereotypen; vielmehr ist der Literatur eine spezifische Rolle bei der Konstituierung solcher Bilder einzuräumen, deren Funktion an den jeweiligen Text und seine Besonderheit gebunden ist: „Discourse establishes a literary referential system which to some extent is discretely separate from external connections."[303] Aus diesem Grund entwickelt die Literatur auch „an intrinsic plausibility"[304] in bezug auf die von ihr entworfenen Bilder. Mit dieser Position begegnet Syndram der Gefahr, die imagotypen Strukturen der Literatur als direkten Ausdruck oder gar als unmittelbare 'Widerspiegelung' eines Nationalcharakters oder seiner in der Gesellschaft bereits vorhandenen imagologischen Schemata zu verstehen. Die Literatur, mit dem Potential des Imaginären versehen, hat selbst teil an der Bildung von nationalen Imagines. Welche Funktion sie im Text wahrnehmen und wie sie sich zur jeweiligen 'Wirk-

[301] mit dem Untertitel: „Literature and the Imagological Approach". In: *Yearbook of European Studies* 4, 1991, S. 177-191.
[302] Vgl. hierzu: Leerssen, Joep: „Mimesis and Stereotype". In: *Yearbook of European Studies* 4, 1991, S. 165-175. Leerssen stellt gleich zu Anfang seines Beitrags klar, daß „our representational activity in terms, not of 'fidelity to empirical reality', but of 'recognizability in a set of conventions'" bestehe.
[303] Syndram, a.a.O., S. 179.
[304] Ebd. S. 180.

lichkeit' verhalten – dies zu eruieren ist der Interpretation als Aufgabe gestellt; als solche sind die literarischen Imagines, entsprechend dem gängigen Fiktionsverständnis, weder wahr noch falsch.[305] Zur komparatistischen Textwissenschaft geworden, ist die Imagologie, so wie Syndram sie versteht, in der Diskursanalyse verankert, wobei andere Diskurse, solche der Soziologie, der Politikwissenschaft, der Ethnologie oder der Völkerpsychologie die Funktion übernehmen, charakteristische Unterschiede oder Analogien gegenüber der Literatur aufzuweisen:

> Within their fictional context, their [sc. the literary images'] reference is a fictitious one; but their lexical and semantic charge is one of real-world relations: as such, they form a link between artistic and empirical sense.[306]

Damit ist die literarische Verfaßtheit bezeichnet, die den imagotypen Strukturen fiktionaler Texte eignet. Die komparatistische Imagologie, literarisch verstanden, bewegt sich in einem Zwischenreich, in dem die Unterschiede von realen und imaginierten Ländern, Völkern und Gegenden verschwimmen, so daß manche imagologisch entworfene, 'fremde' Landschaft ihren Ort nicht in der konkreten Geographie, sondern in einem mentalen Bild hat, das der Leser entwirft: „[...] those regions", schreibt Syndram, „are better found in the pages of a book than by other modes of transport."[307] Diese 'Ästhetik der Alterität' bringt die Besonderheit literarisch-fiktionaler Entwürfe zur Evidenz und „offers a perspective on cultural notions of identity and difference."[308]

Wenn die Imagologie als ein textkonstitutiv begründetes Verfahren zur Bildung von Imagines des 'anderen' verstanden wird, müssen sich, so wäre zu vermuten, auch die Mittel eruieren und beschreiben lassen, mit deren Hilfe die Bilder vom anderen Land entstehen und sich perpetuieren. Es kann im Rahmen der komparatistischen Imagologie nicht nur darum gehen, die Elemente und Inhalte dieser Bilder zu beschreiben; vielmehr wäre in erster Linie die Frage zu stellen, auf welche Weise Images im Text gebildet werden und welche Funktion sie dort erfüllen.

Ohne sich auf diese Frage zu reduzieren, erlaubt die Studie von Daniel-Henri Pageaux, verfaßt im Rahmen einer neueren Einführung in die Komparatistik[309], einen fast systematisch zu nennenden Einblick in die Chancen komparatistischer Imagologie. Selbst in Frankreich, ihrem Ursprungsland, habe die Imagologie, so stellt Pageaux eingangs fest, keinen leichten Stand. Man betrachte die berühmte Trias der Erforschung von „voyages, images, mirages" auf ironische Weise und spotte

[305] „Neither in their literary embeddedness nor in their extraliterary reference can such images be considered true or false." Ebd. S. 185.
[306] Ebd. S. 186.
[307] Ebd. S. 187.
[308] Ebd. S. 191.
[309] Pageaux, Daniel-Henri: „De l'imagerie culturelle à l'imaginaire". In: Brunel, Pierre und Yves Chevrel (eds.): *Précis de littérature comparée*, a.a.O., S. 133-161.

über die Häßlichkeit des Wortes 'Imagologie'. Das freilich kann die Gruppe der Imagologen – auch das nicht unbedingt ein durch Schönheit glänzendes Wort – nicht anfechten, die in Pageaux einen fachlich brillanten, aber keineswegs unkritischen Fürsprecher besitzt.[310] Während es einerseits die Besonderheit der Literatur zu bedenken gelte, seien die imagologischen Studien Teil eines größeren Ensembles, das der Autor mit dem noch näher zu kennzeichnenden Begriff des Imaginären versieht. Als Arbeitshypothese (und ausdrücklich nicht als Definition) gilt zunächst folgende Bestimmung: Jedes 'Bild' ('image') geht aus einer Bewußtwerdung hervor, die sich in einem Ich in Beziehung zum 'Anderen', in einem 'Hier' in bezug zu einem 'Anderswo' vollzieht. Steht diese Hypothese am Anfang der Überlegungen, so laufen diese auf ein 'Imaginäres' hinaus, das Pageaux wie folgt bestimmt:

> L'imaginaire que nous posons comme terme de notre recherche est l'expression, à l'échelle d'une société, d'une collectivité, d'un ensemble social et culturel, de cette bipolarité [sc. wie oben benannt] que nous tenons pour fondamentale. L'imaginaire que nous étudions est le théâtre, le lieu où s'expriment, de manière imagée (assumons le jeu de mots), c'est-à-dire à l'aide d'images, de représentations, les façons (la littérature, entre autres) dont une société se voit, se définit, se rêve.[311]

Sind damit die beiden Eckpunkte der Analyse markiert, geht es zunächst um die Frage der Beziehung zwischen dem jeweiligen 'Bild' und der von ihm bezeichneten Realität. Dieses Bild ist nicht Abbild tatsächlicher Gegebenheiten, sondern Repräsentation, Darstellung im Medium der Sprache und von einer inneren Logik bestimmt: „L'image est, jusqu'à un certain point, langage (langage sur l'Autre) [...].“ Und weiter unten: „L'Autre est ce qui permet de penser [...] autrement.“[312] Entsprechend hat die Imago alle Charakteristiken sprachlicher Verfaßtheit, so daß eine linguistisch orientierte Analyse ihre Bildung erfassen kann. Dabei ist natürlich die Sprache der Bilder eine sekundäre Sprache, 'langage', weil sie sich der Zeichen bestehender (natürlicher) Sprachen bedient. Wie das Sprachzeichen, ist auch die Sprache der Bilder Repräsentation insofern, als hier etwas für etwas anderes steht („aliquis stat pro aliquo“, gemäß der scholastischen Definition des Zeichens) – freilich nicht nach Art einer (gelungenen oder verfehlten) Analogie, derzufolge die Imagines 'wahr' oder 'falsch' sein können, sondern in einem konkret referentiellen Sinn: Das Bild ist unmittelbare und zutreffende Darstellung einer Idee, einer Vorstellung oder eines Wertesystems, die allesamt ihrer imagologischen Repräsentation vorausgehen. Kurz: Images sind 'richtig' bezogen auf die ihnen zugrundeliegenden Vorstellungen,

310 Seine Kritik am gegenwärtigen Stand der imagologischen Forschung formuliert er ebd. S. 134: Sie beschneide die literarischen Texte um ihren historisch-soziologischen Kontext, sei aber andererseits kaum in der Lage, die Leistung der Literatur im Rahmen der Imagologie zu bestimmen.

311 Ebd. S. 135 f.

312 Ebd. S. 136 und 137.

während sie bezogen auf ihren Gegenstand, das andere Land, nicht dem wahr-falsch Kriterium unterliegen. Diese Unterscheidung läßt schon jetzt den Grund dafür erkennen, daß die Imagines den ihnen angemessenen Wirkungsbereich sowohl, literarisch gesehen, in fiktionalen Texten finden als auch in hohem Maße transparent werden für die allgemeinen kulturellen Wertesysteme des Symbolischen, des Mythischen und des Imaginären. Während die Stereotypen nach Art von 'alle Schotten sind geizig', oder 'alle Kreter lügen' kollektives Wissen erfassen und verbreiten wollen und sprachlich meist attributiv verfahren, sind die Imagines von höherer Komplexität. Die einen sind Texten nur partiell eingefügt, die anderen werden in Texten selbst konstituiert. Sind die einen als Fixpunkte zu verstehen, so verfahren die anderen prozeßhaft im Verlauf des Diskurses. Imagines gelten als multifaktoriell und bestehen aus einer isotopischen Reihe, der weitere Reihen gleicher Art zugeordnet werden können. Die Ähnlichkeit der einzelnen sprachlichen Äußerungen wird auf einer ersten Stufe der Interpretation zu einem 'Bild' zusammengefaßt, das dann im weiteren Verlauf des Textes seine verschiedenen Funktionen entfaltet. Mit den Worten von Pageaux: Aus einer Art Repertorium, einem „dictionnaire d'images“, wird im Text ein Szenario, das den Wechsel verschiedener Perspektiven auf das andere oder den anderen erlaubt. Die strukturale Analyse der Entstehung von Bildern aus Worten ist durch eine semiologische Analyse zu vertiefen, die das Fremde gleichsam inszeniert und in den größeren Sinnzusammenhang des Textes integriert: Aus der 'image' wird so die 'image-scenario'.[313] Auch wenn diese Darstellung der Überlegungen von Pageaux formell und damit theoretisch anmuten mag – was sie zweifellos ist, was aber kein Nachteil sein muß! –, geht aus der referierten Position ein doppelter Gewinn für die komparatistische Imagologie hervor. Mit Hilfe des kombiniert linguistisch-strukturalen Ansatzes wird es möglich, die Entstehung der Imagines in Texten zu beschreiben; die semiologische Analyse erweist die Imagologie als einen Teilbereich des Imaginären, das als zumeist unhinterfragtes sozio-kulturelles Wertesystem all jene Vorstellungen umfaßt, die eine Kultur begründen. Das Konzept von der 'image-scénario', von der 'Bühne', deren Darsteller die Imagines sind, erlaubt die Analyse von imagotypen Strukturen in literarischen Texten auf weitaus konkretere Weise, als es die bisher vorliegenden Arbeiten zu dieser Thematik erkennen ließen. Obschon die 'mise en pratique' der theoretischen Überlegungen von Pageaux noch aussteht, ist ihr nunmehr der Weg gebahnt, und es wird abzuwarten sein, ob die Imagologie eben jene fruchtbare Verbindung von Literatur und ihren sozialen Kontexten, die ihre Chance ist und ihre Aufgabe, auch im weiteren wird realisieren können.

313 Vgl. ebd. S. 147 f.

2. Konzentration der Kunstmittel: Die Literatur und die 'anderen Künste'

a) Skizze der Problemstellung

Schon bei der Darstellung von Stoff-, Themen- und Motivgeschichte hatte sich gezeigt, daß Literatur und andere Künste mit teilweise ähnlicher Terminologie erfaßt und beschrieben werden: Themen gibt es nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Musik, und der Terminus Motiv wird sogar für Malerei, Musik und Literatur gleichermaßen – wenn auch nicht immer im gleichen Sinne – verwendet. In die Geschichte der Salome-Darstellungen, die im folgenden unser Beispiel bilden soll, sind neben der Literatur auch die bildende Kunst und die Musik involviert. Der Anschluß des Künstevergleichs an die Thematologie fällt nicht schwer, denn nicht selten sind die Themen der Literatur auch solche der Malerei; oftmals sind die literarischen Stoffe auch in der Musik, vorzugsweise der Oper, behandelt worden. Schon bei der Darstellung der Gedichte über das Vorübergehen hatten sich Spuren der anderen Künste in den Texten gezeigt – Anspielungen auf die bildenden Künste bei Baudelaire („jambe de statue") und George, der den flüchtig-flüchtenden Eindruck im Bild festhalten will; schließlich die Musikalisierung der poetischen Sprache bei Hofmannsthal. Wäre es grundsätzlich vorstellbar, Maeterlincks *Intruse* und Hofmannsthals *Tod des Tizian* im Bild darzustellen – was meines Wissens freilich nicht geschah –, so ist die Verbindung des Salome-Stoffes zur bildenden Kunst in der Jahrhundertwende offenkundig. Gustave Moreaus Bilder trugen nicht weniger zur optischen Präsenz der Salome bei als die Darstellungen Klingers oder Corinths und, *last but not least*, die Ilustrationen von Aubray Beardsley zu Wildes Theaterstück.

Bis zu dieser Stelle scheint die Notwendigkeit der *Comparative Arts* in einer vergleichenden Literaturwissenschaft evident. Die Gemeinsamkeiten der Künste sind nicht nur durch Mischformen wie Emblemata, Bildgedicht, Figurengedicht[314], Oper, Kunstlied oder die modernen Medien-Mischungen wie Literaturverfilmung, Hörspiel oder Comic gegeben; auch stilistische Gemeinsamkeiten, zumeist durch die Zugehörigkeit zu ein und derselben Epoche bedingt, sowie thematische und formale Ähnlichkeiten zwischen den Künsten – die Übernahme von Darstellungsformen der einen Kunst in die andere – lassen den Vergleich der Künste nicht nur als notwendig, sondern schon fast als selbstverständlich erscheinen. Nicht selten setzen sich Künstler aus einer Disziplin mit anderen Künsten auseinander und sind teilweise auch in einer anderen Kunst geschult. Ein weiteres, dem 'Phänomenbestand' der Literatur entnommenes Argument für den Künstevergleich ist die Thematik. Beschreibungen von realen oder fiktiven Werken der Malerei oder der Musik sind Legion – ebenso wie die literarische Darstellung von Malern oder Musikern. Die Ästhetik tut ein übriges: Die Betrachtung der Künste in vergleichender Weise und mit dem Ziel, die Gemeinsamkeiten, aber auch die Besonderheiten der Künste herauszuarbeiten, hat eine seit der Antike belegte Tradition. Doppel- und Mehrfachbegabungen der Künstler scheinen ein weiteres Argument zu liefern, wenn es um die Legitimierung des Vergleichs zwischen den Künsten geht; freilich sind die Bedenken, die Franz Schmitt-von Mühlenfels[315] gegen diesen Forschungszweig hegt, nicht von der Hand zu weisen, denn ob sich zwischen den verschiedenen künstlerischen Aktivitäten ein und derselben Person wirklich Korrespondenzen aufweisen lassen, ist alles andere als ausgemacht. Dieser vermeintlich naheliegende Künstevergleich bei demselben Künstler beleuchtet die Problematik des Sachverhaltes insgesamt. Was sich geradezu anbietet und bei vorläufiger Betrachtung als unabdingbar erscheint, ist nicht selbstverständlich; die offenkundige Verwandtschaft zwischen den Künsten enthebt uns nicht der Notwendigkeit, theoretisch und methodisch zu bedenken und zu fundieren, was außer jeder Frage zu stehen scheint.

Und gerade an diesem Punkt der theoretischen und vor allem der methodischen Fragen im Zusammenhang mit dem Vergleich der Künste erweist sich als schwierig, was durch die historischen Gegebenheiten unzweifelhaft legitimiert ist: Auf welche Weise und auf welcher methodischen Basis soll der Vergleich der Künste konkret durchgeführt werden, wenn zwischen der Literatur, den bildenden Künsten, der Musik einerseits und den modernen Medien mit ihrer Mischung der Kunstmittel andererseits offensichtlich die größten Unterschiede bestehen? Zwar lassen sich alle Künste, entsprechend dem semiotischen Ansatz, als Zeichensysteme verstehen, doch die verwendeten Zeichen sind unterschiedlicher Art: Sprachzeichen im Fall der Literatur, Formen, Farben und Linien in der Malerei, Töne in der Musik. Die Differenz der Künste, in ihren verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung und der Wirkung ihr Qualitäts- und Markenzeichen, wird für einen komparatistischen Ansatz zum scheinbar unüberwindlichen Hindernis. Die Vielfalt der existierenden Arbeiten auf diesem Gebiet kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß bei aller Eloquenz die *Comparative Arts* ein Teilbereich des Faches sind, in dem zu den entscheidenden Fragen Rat- und Sprachlosigkeit herrscht.

Die historische Basis für die *Comparative Arts* liegt in der Zuständigkeit derselben Götter, der Musen, für die Künste – freilich auch für Aktivitäten, die wir heute nicht mehr den Künsten zurechnen würden, wie zum Beispiel die Geschichtsschreibung, Aktionsraum der Muse Klio. So läßt sich nicht unbedingt

[314] Der Unterschied ist nicht unbedingt deutlich: unter 'Bildgedicht' versteht man einen lyrischen Text über ein Gemälde, unter 'Figurengedicht' einen Text, dessen drucktechnische Anordnung selbst Teil der Ausdrucksebene ist.

[315] Schmitt-von Mühlenfels, Franz: „Literatur und andere Künste". In: Schmeling (Hg.), *Vergleichende Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 157-174.

technisch, wohl aber konzeptionell eine ursprüngliche Einheit der Künste denken. Für diese elementare Verbindung sprechen auch solche Positionen der Ästhetik, aus denen eine synoptische oder vergleichende Sicht der Künste hervorgeht: Die sogenannte *Ars poetica* des Horaz mit ihrem folgenschweren Diktum: „ut pictura poesis" ist dafür ein ebenso berühmtes Beispiel wie die *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1715) des Abbé Du Bos. Aus der Geschichte der Ästhetik lassen sich jedenfalls viele Werke anführen, die für die Literaturtheorie im Unterschied zur Theorie der anderen Künste von höchstem Interesse sind; dazu gehören zum Beispiel auch John Dryden, *A Parallel of Poetry and Painting* (1695), Hildebrand Jacob, *Of the Sister Arts,* London, 1734 und Daniel Webb, *Observations on the Correspondance between Poetry and Music* (1762). In seinem *Laokoon oder Über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766) versucht Lessing, die Unterschiede von Malerei und Poesie in einer vergleichenden Analyse zu eruieren, und Charles Batteux schließlich sieht in seiner Schrift *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746) in allen schönen Künsten dasselbe Prinzip am Werke – die Nachahmung der Natur. So ist es, nicht zuletzt aus historischen Gründen, richtiger, die Künste zu vergleichen und als Einheit zu sehen, anstatt sie zu trennen, obwohl die akademische Einteilung der Fachdisziplinen dem entgegensteht. Die traditionell-historische Ästhetik ist für den Künstevergleich ebenso ein Garant wie die neuere Semiotik, welche die Darstellungsmittel der Künste generell als Zeichen auffaßt und sie in die 'Zeichenkultur' der Gesellschaft insgesamt einbindet.

> The comparatist need only accept one self-evident principle of aesthetic awareness, which is valid in all the arts: that to see one poem, or one picture, or one building is to have little feeling for its qualities. To see another example of the „same" thing, which being another work of art is of course not the same but only „comparable" is the first step towards recognizing what is in each case good, original, difficult, intended.[316]

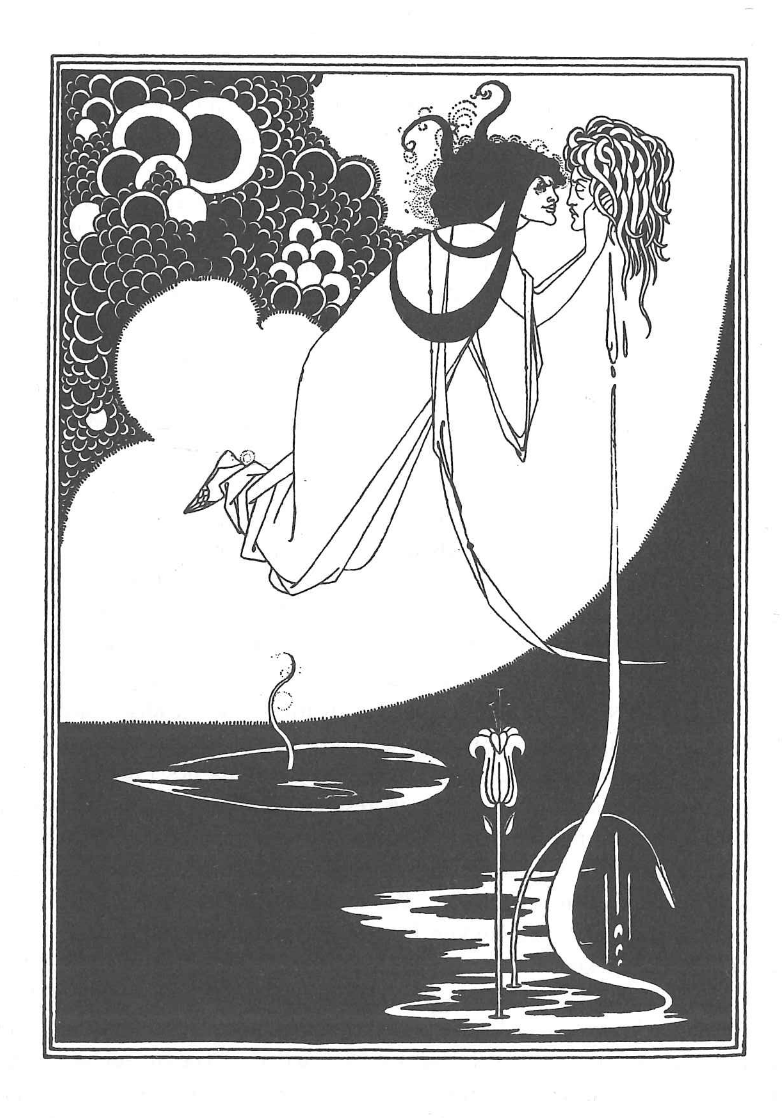
b) Fallbeispiele zur wechselseitigen Erhellung der Künste: Über einige Darstellungen der 'Salome' in Musik und bildender Kunst

Als das dramatischste unter den lyrischen Dramen, die unser Beispielmaterial bilden, enthält Wildes *Salomé* im Verlauf seiner Handlung Momente, die als Höhepunkte des Bühnengeschehens angesehen werden können. Von der ersten Begegnung zwischen Salomé und Jochanaan über den Tanz der sieben Schleier bis zu dem Moment, da Salomé das Haupt des Täufers in Händen hält, ist das Stück in aufsteigender Spannungslinie nach Art einer Klimax konstruiert. Von diesen Augenblicken höchster Konzentration geht gleichsam eine Appellfunktion für die

[316] Thorlby, a.a.O., S. 79.

anderen Künste aus, denn die Sprache und die Bühnenpräsenz der Figuren scheinen gleichermaßen an jenem dramatischen Extrempunkt angelangt zu sein, der ein Zusammenwirken der Künste erfordert. Nun ist freilich einzuräumen, daß sowohl Aubray Beardsley, der Wildes *Salomé* illustrierte, als auch Richard Strauss, der das Bühnenstück in Musik setzte, nicht nur einzelne Momente durch die 'andere' Kunst prägnanter gestalteten, sondern das Drama insgesamt. Beardsley schuf eine Folge von Illustrationen, die sich nicht nur auf die genannten Augenblicke beziehen, Strauss komponierte – mit einigen Kürzungen – das ganze Stück und nicht nur einige seiner Momente. Wenn in der folgenden Darstellung dennoch Einzelszenen interpretiert und kommentiert werden, hat diese Beschränkung pragmatische Gründe und folgt dem Gebot der Kürze.

Aubray Beardsley (1872 – 1898) fertigt 1893 seine lasziven Illustrationen zu *Salomé* an und schockiert damit den Autor, der die Zeichnungen als obszön ablehnt und sie als die „unanständigen Kritzeleien eines frühreifen Schuljungen" brandmarkt. Zu diesem Urteil mag beigetragen haben, daß Beardsley auf seinen Blättern Oscar Wilde mehrfach karikiert und ihn, die symbolische Bedeutung des Mondes im Stück geradezu verhöhnend, als „woman of the moon" darstellt. Durch den weitgehenden Verzicht auf die Perspektive, angeregt von Beardsleys Studien japanischer Holzschnitte, sind die Zeichnungen ausschließlich von Linien und Flächen bestimmt. Für das Verhältnis zwischen Salomé und Jochanaan, das bei den folgenden Analysen im Vordergrund stehen soll, hat das interessante Konsequenzen: Der Verzicht auf räumliche Perspektivierung impliziert zugleich den notwendigen Verzicht darauf, die Figuren zueinander zu positionieren. Das Zurückweichen des Propheten vor Salomé (Abb. 1) kann deshalb gar nicht dargestellt werden, und so ist die Begegnung bei Beardsley notwendig 'flächig'. Die beiden Figuren sind einander so nah, daß der Betrachter auf Nähe schließen würde, gäbe es nicht die resignativ-gebeugte Kopfhaltung des Propheten, der in Rückenansicht dargestellt ist, und den aggressiv nach vorn gerichteten Blick der Prinzessin. In ihrem Erscheinungsbild ähnlich – beide in lange Gewänder gekleidet und mit üppiger Haartracht –, nehmen beide auch eine fast gleiche Körperhaltung ein. Nur durch den Zierrat ihrer Kleidung und ihre kunstvoll aufgesteckte Frisur unterscheidet sich Salomé von Jochanaan. Ist Salomé durch die Blöße des Busens als Frau zu erkennen, ist das Geschlecht der anderen Figur nicht eindeutig auszumachen. Durch die Ähnlichkeit in Haltung und Kleidung erscheint Jochanaan nicht so sehr als erotisches Objekt und männlicher Gegenpart zu Salomé, sondern wie ein de-sexualisiertes *alter ego*. Mit anderen Worten: Jochanaan wird in Funktion zu Salomé dargestellt, wie *ihr* Geschöpf. Er ist nicht der andere, nicht der Mann, sondern durch seine Ähnlichkeit mit Salomé die bloße Projektion ihres Begehrens. Es paßt zu diesem Befund, daß Jochanaan – im Gegensatz zu Salomé – von Beardsley nie allein dargestellt wird, sondern nur in Gegenwart der Prinzessin und im übrigen auch nur auf dieser Illustration.







Auf späteren Zeichnungen taucht, entsprechend dem Fortgang der Handlung, nur noch das Haupt auf – zunächst in dem Moment, da der Henker den abgeschlagenen Kopf auf einer (Silber-) Schüssel aus dem Kerker hinaufreicht (Abb. 2), und später noch einmal, als Salomé bei ihrem langen Monolog das Haupt in Händen hält (Abb. 3). Auffällig ist an der erstgenannten Illustration, daß Salomé nicht nach der Schüssel greift, die noch in der Hand des Henkers ist, sondern nach dem Haupt, genauer: nach dem Haar. Die Illustration bezieht sich auf eine entsprechende Stelle im Drama: ein großer schwarzer Arm, der des Henkers, bietet Salomé das Haupt dar, das sie sogleich ergreift. Sie faßt aber bei Beardsley nicht mit beiden Händen den Kopf, sondern nur mit einer Hand das Haar. Damit wird die Aufmerksamkeit auf ein Darstellungsverfahren gelenkt, das dem Blut gilt. Während links die langen Haarsträhnen herabhängen, tropft rechts das Blut nach unten, dem Haar sehr ähnlich und wie seine Fortsetzung. Wie man sich erinnert, spielte das Haar im Begehren Salomés eine Rolle: ihr Begehren ist jetzt auch auf sein Blut gerichtet. Beider Mund ist halb geöffnet, wie um auf das zu verweisen, was überhaupt erst zur Tötung des Johannes führte: Salomé will seinen Mund küssen. Auffällig ist ferner, daß Salomé zwar steht, ihr Stand aber unterhalb des unteren Bildrandes liegt. Ihre Pantoffeln sind rechts unten dargestellt, so daß man annehmen muß, sie sei barfuß und stehe im Blut des Jochanaan, das von der Schüssel herabtropft. Waren bei ihrer Begegnung auf der schon kommentierten Illustration beide Figuren im Profil dargestellt, richtet sich nun der Blick des Betrachters auf das Halbprofil (freilich seitenverschieden, da bei Jochanaan die rechte, bei Salomé die linke Gesichtshälfte dargestellt ist).

Auf dem Blatt „Klimax“ scheint Salomé, das Haupt des Täufers in Händen, zu schweben. Wieder sind beide Gesichter im Profil dargestellt. Das Haar des Johannes ist nun wie ausgebleicht, das Blut ebenfalls. Es hat sich eine Metamorphose vollzogen, die an der Blume, die unten rechts aus dem Blut des Johannes emporwächst, anschaulich wird. Die Verwandlung eines menschlichen Körpers in eine Blume hat in Ovids *Metamorphosen* ein Pendant: Narziß, sich für das eigene Spiegelbild verzehrend, und Hyazinth, den Liebling des Apoll, der durch den Diskus des Gottes zu Tode kommt und in der Hyazinthe weiterlebt. Beide Mythen koinzidieren in der homoerotischen Natur ihrer Liebe. Die zwischen Salomé und Jochanaan bestehende Ähnlichkeit wäre, vom Ende aus gesehen, Ausdruck einer im Kern homo- oder autoerotischen Liebe. Jedenfalls lebt Jochanaan in der Blume weiter, einer Blume, die auch, in etwas vereinfachter Darstellungsweise, der Salomé zugeordnet ist.

Ist Johannes vom Leben getrennt, so Salomé von der Welt: In diesem Schwebezustand haben beide zueinander gefunden und sind nun endlich einander ähnlich geworden. Wenn Salomé sagt, die Liebe sei ein größeres Mysterium als der Tod, so scheint dieses Blatt den transzendenten Charakter der Liebe illustrieren zu wollen. Indes: bei Beardsley ist das Verhältnis zur Vorlage keineswegs

von Verehrung und Bewunderung geprägt. Wenn Salomé und Johannes bei ihrer Begegnung einander giftig anschauen, wenn Salomé haßerfüllt auf das Haupt blickt und schließlich mit ihm buchstäblich entschwebt, sind karikaturale Züge nicht zu übersehen. 'Flächig' wie die Form der Darstellung ist auch die Deutung, die Beardsley dem Stück von Oscar Wilde angedeihen läßt: Für Tiefenwirkungen ist hier weder technisch noch interpretatorisch Raum. Während Oscar Wilde das Drama einer tödlichen Leidenschaft schreibt, inszeniert Beardsley ein Spektakel der Blutrünstigkeit. Die anderen, hier nicht behandelten Darstellungen – darunter auch die Szene des Tanzes –, lassen diese Akzentuierung noch deutlicher hervortreten.[317] Andreas Höfele ist grundsätzlich zuzustimmen, wenn er diese Salomé als ein „Gruselkabinett" bezeichnet.[318] Trotzdem ist die ambivalente Botschaft des Textes auch bei Beardsley nicht einzuebnen. Vor allem in den Darstellungen, die Salomé und Johannes zeigen, ist die Faszination des Schauerlichen spürbar. Die Art, wie die beiden Figuren einander anschauen, die Art, wie Salomé sich zum Haupt des Täufers herabneigt und wie sie mit ihm zusammen emporsteigt, bringt eine Nähe zum Ausdruck, die indes vom Abscheu des Entsetzlichen nicht frei ist. Ambivalent wie das Stück, sind auch die Illustrationen, die bei aller Neigung zum Grotesken dennoch die Sublimierung des Todes durch die Liebe, eigentliche Botschaft des Stückes, nicht aufheben können.

Der Salome-Stoff, insbesondere in seiner Gestaltung durch Oscar Wilde, enthält indes nicht nur ein pikturales Potential, sondern bildet auch eine Herausforderung an die Musik. Die Opernkomposition durch Richard Strauss ist nicht die einzige Umsetzung des Dramas in Musik; auch Florent Schmitts *La Tragédie de Salomé* (1907), vom Erfolg der Strauss-Oper inspiriert, ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Die Entscheidung, *Salomé* in Musik zu setzen, kann sich auf Oscar Wilde selbst berufen, der in einem Brief an Lord Alfred Douglas den musikalischen Charakter seiner Dichtung herausstellt.

> Die immer wiederkehrenden Sätze in *Salomé*, die das Stück zusammenfügen wie ein Musikstück mit immer wiederkehrenden motifs, sind und waren für mich das Gegenstück zum Refrain der alten Ballade.[319]

Der Vergleich zwischen Wildes Drama und der Oper von Strauss bietet sich indes noch aus einem anderen Grund an: Als Theaterstück ist *Salomé* auf den Bühnen kaum präsent; erst die Oper hat die Dichtung in diesem Fall gleichsam promoviert. Strauss hatte offenbar bei der Komposition der *Salomé* die Emotionalität jeder einzelnen Aussage im Blick; er komponierte gleichsam den emotionalen Augenblick und stellte damit das einzelne über das Ganze, den Ausdruck über die Struktur. Dennoch (oder, aus anderer Sicht, eben deshalb) arbeitet er mit der Leitmotivtechnik, so wie er sie beim Wagnerschen Musikdrama verstanden hatte. Der Untertitel der *Salomé* lautet: „Musikdrama in einem Aufzug nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung (deutsche Übersetzung von Hedwig Lachmann)". Im Unterschied zur Situationentechnik der Nummernoper akzentuiert Strauss die fortlaufende Handlung und erreicht damit die Unterordnung des jeweiligen Augenblicks unter den dramatischen Gesamtzusammenhang. Die hieraus entstehende Dynamisierung der Form bezieht die Technik des Leitmotivs mit ein, die wiederum auf den symbolistisch-lyrischen Charakter der Dramenvorlage zurückverweist. Aus musikwissenschaftlicher Sicht ergibt sich bei der Analyse ein fast lückenloser Motivzusammenhang über das ganze Drama, so daß die musikalische Struktur eine zweite Handlung konstituiert. Wie die Figuren aus literarischer Sicht alle ihre eigene Sprache, ihr eigenes Idiom, haben, sind ihnen in der Oper bestimmte, leitmotivisch wiederkehrende Formeln zugeordnet. So gewinnt auch die Partitur, in Analogie zum Libretto, eine neue Dimension: Das in Musik gesetzte Bühnengeschehen verhält sich zum Text nicht bloß illustrierend oder gar tautologisch, sondern bildet einen strukturierten Zusammenhang eigenen Rechts. So sind beispielsweise die bei Salomé wiederkehrenden Wendungen wie 'ich will', 'ich begehre', 'ich verlange' in musikalischer Sicht leitmotivisch angelegt. Diese Wiederkehr verweist auf eine Besonderheit des Dramas, die mit seinem lyrischen Charakter aufs engste zusammenhängt (und das Musikdrama, französisch 'drame lyrique', mit dem lyrischen Drama verbindet): Schon in Wildes *Salomé* gibt es keine tragische oder dramatische Entwicklung der Figuren, sondern eher eine Entfaltung der in ihnen angelegten Natur. Die erschwerte, wenn nicht unmögliche Kommunikation der Figuren und ihre konstante Isolation voneinander haben hierin ihren Grund. „Strauss erkannte", schreibt Wolfgang Krebs hierzu, „worauf der dramaturgische Akzent in Wildes Drama fällt: auf die Schaffung und Entfaltung einer autonomen, quasi-voraussetzungslosen beharrenden Situation."[320] Diese nun wird im Verlauf der Oper immer mehr von den zahlreichen Salomé-Motiven beherrscht, so daß die Prinzessin auch musikalisch ins Zentrum des Stückes rückt. Der Symbolismus des Blicks, schon zu Anfang mit einem Tabu belegt, offenbart mit steigender Tendenz die Relation des Schauens mit dem Tode, und der deutlich ekstatische Charakter des Stückes, der sich mit der Exotik und der Erotik der Handlung verbindet, mündet ins Sterben ein – der Blick ist je schon ein todverfallener. C-Moll ist in Strauss' *Salomé* die Tonart des

[317] Wegen Obszönität griff die Zensur ein, so daß manche Darstellungen 'entschärft' werden mußten.

[318] Höfele, Andreas: „Gestochen scharf und gnadenlos verzerrt. Leben und Sterben des Zeichners Aubrey Beardsley". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. März 1998, S. VI (Tiefdruckbeilage).

[319] Zitiert bei Krebs, Wolfgang: *Der Wille zum Rausch. Aspekte der musikalischen Dramaturgie von Richard Strauss' „Salome"*, München 1991, S. 29.

[320] Krebs, a.a.O., S. 39.

Todes. Die Verwendung entlegener Tonarten – so steht das Kußverlangen der Salomé in Cis-Dur – unterstreicht die Überspanntheit der Handlung und das Entlegene des Geschehens. „Extreme Dissonanzen", schreibt Krebs, „erzeugen gesteigerte Expressivität, werden zu legitimen Ausdrucksträgern für extreme Emotionalität."[321] Vor allem bei übersteigerten sprachlichen Ausdrücken – wie: „dein Leib ist grauenvoll, er ist gräßlich" oder: „Dein Haar ist gräßlich! Es starrt von Staub und Unrat" – kommen ebenfalls extreme Intervalle zur Anwendung. Bei diesem Gleichlauf zwischen Text und Komposition wird die Wirkung beider gesteigert. Wenn den Verheißungen des Jochanaan das Quart-Intervall entspricht, der Akkord des Todes mit dem Kuß-Akkord identisch ist, entstehen in der Partitur explizite, interpretatorisch bedeutsame Verbindungen. Auch die Tonarten der Hauptfiguren sind aufeinander bezogen und einander nahe: C-Dur für Jochanaan, Cis-Dur für Salomé. Auch die seinen Gott preisende Sprache des Propheten wird durch die Musik zusätzlich interpretiert: die Terz verweist auf die Glaubenshoffnung, die feierliche Quart auf das Eintreten der Prophezeiung.

Es kann im gegebenen Rahmen keine genaue Analyse der Musiksprache in *Salomé* durchgeführt werden; es sollte nur darauf ankommen zu zeigen, daß die Komposition die Möglichkeit hat – und sie ergreift – andere, gleichsam vertiefte Relationen zwischen den einzelnen Situationen und Figuren des Stückes aufzubauen. Den semantischen und phonetischen Beziehungen, so wie sie vom Text gestiftet werden, entsprechen musikalische Strukturen, die wiederum andere Verbindungen schaffen. Wo sich in der Sprache und im Aufbau des Dramas Unterschiede auftun – so kann die innige Verbindung von Liebe und Tod semantisch gar nicht und situativ nur annäherungsweise aufgewiesen werden –, vermag die Musik als de-semantisierte Sprache Verbindungen herzustellen. Strauss hat von dieser Möglichkeit umfänglichen Gebrauch gemacht und damit dem Drama weitere, profundere Sinndimensionen erschlossen und dessen Dramatik vertieft. Wenn Wolfgang Krebs, von der Nietzsche-Verehrung des Komponisten inspiriert, bei und für *Salomé* Dionysos, den Gott des Rausches, wirksam sieht, muß man dieser Interpretation nicht die volle Gefolgschaft zubilligen: So wie Jochanaan seinem Messias, huldigte Salomé dann Dionysos. Gleichviel: Es sollte deutlich werden, daß sich in Strauss' *Salomé* die Sinn- und Ausdrucksebenen von lyrischem Drama und Musikdrama in vielfacher Weise durchdringen und verschränken. Ob nicht dabei eine andere *Salomé* entsteht, als Oscar Wilde sie intendierte, muß eine offene Frage bleiben.

---

[321] Ebd., S. 111.

c) Die Diskussion um den Künstevergleich in der Komparatistik

Am Ende seiner Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft und in den letzten Zeilen seines „Exkurses" über die wechselseitige Erhellung der Künste gibt Ulrich Weisstein der Hoffnung Ausdruck, „daß die Verfasser künftiger Einführungen in die Materie diesem Spezialgebiet ein vollgültiges Kapitel widmen werden."[322] Seit dem Erscheinen dieser Einführung hat sich gerade im Bereich der *Comparative Arts* in der Fachdiskussion ein Wandel vollzogen, an dem Weisstein selbst als Verfechter des Künstevergleichs in der Komparatistik wesentlichen Anteil hat. Die von Manfred Schmeling herausgegebene Einführung enthält bereits ein „vollgültiges" Kapitel über den Künstevergleich, und daß auch der vorliegende Band sich mit den *Comparative Arts* würde befassen müssen, war bereits bei der Planung keine Frage. Der Gedanke von Weisstein, daß die Trennung der Künste ihrerseits künstlich sei, galt dabei als leitendes Prinzip (um nicht zu sagen: als Leitmotiv): „[...] literature being an art – or better: one of the arts – does not exist in an aesthetic vacuum."[323]

Ähnlich wie bei der Diskussion um Nutzen und Nachteil der Komparatistik ist auch im Bereich des Künstevergleichs auf das Argument der bloßen Fakten zu verweisen:[324] So wie es internationale Literaturbeziehungen gibt, ist auch die Gemeinsamkeit der Künste, zumindest in thematischer Hinsicht, eine Tatsache, die zu ignorieren das Verfehlen der Realität bedeuten müßte, und dies bleibt nur selten ungestraft. Am Ende ihrer mit vielen Beispielen angereicherten Studie zum Künstevergleich stellt Mary Gaither fest: „For the comparatist, the point has this significance: the relevance of literature to the arts is not an invention of the critics; it is an actual fact acknowledged by the artists themselves."[325] Freilich: Die Untersuchung der Gemeinsamkeiten der Künste in inhaltlicher oder formaler Hinsicht impliziert den momentanen Verlust jener traditionellen und fachbildenden Beziehungen, die als Dialog der Literaturen die Anfänge der Komparatistik in Frankreich bestimmten. Daß die erste dem Namen nach 'komparatistische' Studie, Sobrys *Cours de peinture et de littérature comparées* (1804) nun ausge-

---

[322] Weisstein, *Einführung*, a.a.O., S. 197.

[323] Weisstein, Ulrich: „Influences and Parallels. The Place and Function of Analogy Studies in Comparative Literature". In: *Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger*, hg. v. Beda Alleman und Erwin Koppen, Berlin 1975, S. 593-609, hier S. 607.

[324] In der Darstellung von Weisstein ist eine Fülle von Beispielen genannt, welche die Verbindung der Künste *in praxi* belegen. Auf die Frage, wie man sich im Einzelfall die Relation zwischen Literatur und einer anderen Kunst vorzustellen habe, geht der Autor indes nicht ein.

[325] Gaither, Mary: „Literature and the Arts". In: Stallknecht, Newton P.; Horst Frenz (eds): *Comparative Literature: Method and Perspective*, Carbondale 1961, S. 153-170, hier S. 170.

rechnet dem Künstevergleich gewidmet war, verschlägt da wenig. Max Koch will in der *Zeitschrift für Vergleichende Literaturgeschichte* auch „den Zusammenhang zwischen Literatur und bildender Kunst, philosophischer und literarischer Entwicklung“ nachweisen.[326] Paul Van Tieghem äußert Bedenken bei dieser Fragestellung, und die Autorität des Forschers trug dazu bei, daß der Künstevergleich in der traditionellen Ausrichtung des Faches in Frankreich nicht Fuß fassen konnte:

> Je serai bref aussi sur les comparaison qui visent l'*art* ou l'exécution, car on sent assez ce qu'en matière de pareils rapprochements ont de difficile et de périlleux. La différence des langues élève ici une barrière parfois infranchissable; et c'est alors que le critique littéraire envie le critique d'art. La qualité des sons et celle des couleurs ne varie pas d'un pays à l'autre: la gamme et la palette n'ont pas de patrie.[327]

Auf den Vergleich der Künste ausgerichtet, ist die Komparatistik keine 'reine' Literaturwissenschaft mehr, und sie kann sich nicht einmal, wie bei der Behandlung der Relationen zwischen der Literatur und den Wissenschaften, darauf berufen, es immerhin noch mit Texten zu tun zu haben, auch wenn diese im Falle der Wissenschaften gewiß nicht künstlerischen Bedingungen gehorchen. Von hier aus die Forderung abzuleiten, der Künstevergleich müsse sich auf verschiedene Länder beziehen, scheint wenig sinnvoll: Demnach gehörte eine Studie über Beethoven und die deutsche Literatur in den Bereich der Germanistik, während eine Studie über Beethoven und die französische Literatur eine komparatistische Arbeit wäre (und warum nicht eine romanistische?). Dagegen meldet Weisstein mit Recht Bedenken an[328], die man wiederum mit Van Tieghem begründen könnte: „la gamme et la palette n'ont pas de patrie.“

Die 'Einführung' des Künstevergleichs in die Fragestellungen des Faches vollzog sich durch die Forschung in Amerika. Vor allem Calvin S. Brown, aber auch Northrop Frye ist es zu verdanken, daß die Behandlung der wechselseitigen Beziehungen zwischen den Künsten Eingang in die Fachdiskussion fand, und die ersten konkreten Versuche eines Künstevergleichs bezogen sich auf das Verhältnis von Literatur und Musik. Fryes Versuch, die Bedeutung des Begriffs 'musikalisch' in der Literaturwissenschaft festzulegen, zeigt noch Unsicherheit, denn mit „substantial analogy“ wird nicht nur ein sehr breites Begriffsspektrum angesprochen, sondern auch ein Problem aufgeworfen: Wann ist die Analogie 'substantiell'?

[326] „Einführung“ zum ersten Band der *Zeitschrift für Vergleichende Literaturgeschichte*, S. 11. Vgl. auch oben die Position Ampères, S. 65

[327] Van Tieghem, Paul: „La notion de littérature comparée“, a.a.O., S. 281.

[328] Weisstein, *Einführung*, a.a.O., S. 189.

> My first objective is to establish an intelligible meaning for the term „musical“ in literary criticism. By „musical“ I mean a quality in literature denoting a substantial analogy to, and in many cases an actual influence from, the art of music.[329]

Dieser Gedanke ließe sich fortdenken: Eine substantielle Analogie liegt dann vor, wenn das Problem der literarischen Hermeneutik betroffen ist, „celui qui intéresse justement la littérture générale lorsqu'elle cherche à dire quand, comment et pourquoi un texte se charge de sens.“[330] Obwohl Claudon den Künstevergleich heutigentags für eine fast schon so zu nennende 'Modetendenz' hält[331], ist doch nicht zu übersehen, daß die Theorie der *Comparative Arts* nicht nur stagniert, wie Claudon schreibt, sondern im Fach noch gar nicht vollständig etabliert ist.[332]

Bei der Darstellung der *Comparative Arts* in der Komparatistik sind zwei Tendenzen zu unterscheiden: die eine untersucht die Beziehungen zwischen den Künsten in gegebenen Einzelfällen, die andere sucht nach einer gemeinsamen 'Sprache' der Künste in ihren je verschiedenen Ausprägungen. Man mag es beklagen, daß die erste Tendenz bei weitem verbreiteter ist als die zweite, so daß dem konkreten Vergleich der Künste häufig die konzeptionelle Basis fehlt.[333] Calvin S. Brown versteht unter *Comparative Arts* „a study of literature involving two different media of expression“[334], wobei diese Ausdrucksmittel in künstlerischer Absicht eingesetzt sein und vor allem immer die Literatur einbeziehen müssen.[335] Wenn man bedenkt, daß die Diskussion um den Künstevergleich in den USA und, unter der Bezeichnung „wechselseitige Erhellung der Künste“, in Deutschland geführt wurde, zeigt sich ein in der Geschichte des Faches denkwürdiger Mangel: Frankreich ist an der Debatte zunächst nicht beteiligt; es mutet wie ein seltsam anachronistisches Faktum an, daß selbst in einer der neueren französischen Einführungen das Kapitel „Littérature et arts“ deutlich ästhetisch ausgerichtet ist und insofern die Tradition erneut zu bestätigen scheint, derzufolge der Künstevergleich nicht der Komparatistik, sondern der allgemeinen Kunstwissen-

[329] Frye, Northrop (ed.): *Sound and Poetry*. New York: Columbia UP 1957, S. X f. („Introduction“)

[330] Claudon, Francis: „La litérature comparée et les arts“. In: *Neohelicon* 16, 1, 1989, S. 259-284, hier S. 261.

[331] Ebd. S. 263.

[332] Vgl. ebd.

[333] Es fehlt „a sound methodological and terminological basis“ (Ulrich Weisstein: „Comparing the Arts. Introduction.“ In: *YCGL* 25, 1976, S. 5-6, hier S. 5.)

[334] Brown, Calvin S.: „The relations between music and literature as a field of study.“ In: *Comparative Literature* 22, 1970, S. 97-107, hier S. 102.

[335] Vgl. auch Claudon, a.a.O., S. 164.

schaft zuzuordnen ist.[336] Pichois und Rousseau waren in ihrer Einführung in die Komparatistik demgegenüber weitaus liberaler, indem sie die Berechtigung des Künstevergleichs durchaus anerkannten:

> [...] éclairer un livre, une école littéraire par leur contexte artistique, incorporer l'iconographie et les illustrations musicales à l'histoire littéraire, étudier la naissance et le développement de la critique d'art, comparer la poésie et la musique, le théâtre et l'architecture, mettre en lumière correspondances et affinités, autant d'entreprises précises et révélatrices.[337]

Älter als die amerikanische Diskussion ist die deutsche, denn schon 1917 versuchte Oskar Walzel, die von Heinrich Wölfflin in seinen Werk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) entwickelten Stilcharakteristika auf die Literatur zu übertragen – in dem programmatischen Vortrag *Wechselseitige Erhellung der Künste* von 1917 und in seinem Buch *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* von 1923. Daß es sich häufig um vage Stilparallelen handelt, machte diese Richtung für die französische, den Fakten verpflichtete Komparatistenschule höchst verdächtig: Wenn schon die Ähnlichkeiten zwischen den Künsten untersucht werden sollen, ist ihr Ort nicht die Komparatistik, sondern die allgemeine Ästhetik. So ließ sich die ungeliebte und gefährliche Disziplin in 'fremde' Distrikte abdrängen. Demgegenüber ist auf die Bedeutung der Indiana University, dem Ort des Wirkens von Ulrich Weisstein, für die Etablierung der *Comparative Arts* zu verweisen.[338] Clüver merkt auch an, daß es noch keine systematische, didaktisch brauchbare Theorie oder Methodologie des Künstevergleichs gebe; daran hat sich leider seit 1974 wenig geändert.[339] Wenn György M. Vajda „Methodes de la comparaison des lettres et des arts reflektiert"[340], so ist auch ihm deutlich, daß es Beziehungen zwischen den Künsten in vielfacher Hinsicht gibt, daß sie aber methodisch nur schwer zu fassen sind. Die Ebenen, auf denen sich zweifelsfrei Beziehungen zwischen den Künsten ergeben, sind die Psychologie

[336] Vgl. Gliksohn, Jean-Michel: „Littératures et arts". In: Brunel, Pierre; Yves Chevrel (eds.): *Précis de littérature comparée*, a.a.O., S. 245-262. Hier findet sich kein Wort zur Fachdiskussion, und nur beliebige Beispiele suchen das Verhältnis der Künste zu erhellen.

[337] Pichois/Rousseau, *La Littérature comparée*, a.a.O., S. 133.

[338] Vgl. Clüver, Claus: „Teaching Comparative Arts". In: *YCGL* 23, 1974, S. 79-92, hier S. 79. Der Autor lehrt selbst an dieser Universität.

[339] Ebd. S. 80.

[340] In: *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Asssociation Innsbruck 1979*, Bd. 3: *Literature and the Other Arts.* Ed. by Zoran Konstantinović, Steven P. Scher, Ulrich Weisstein, Innsbruck 1981, S. 331-336.

des Schaffensaktes und die Psychologie der Wirkung – also gerade solche Bereiche, in welche die Wissenschaft nur schwer Einblick erlangen kann.[341]

Eine weitere Verwandtschaft zwischen den Künsten betrifft die gemeinsame Zugehörigkeit zu einer Epoche: „Le langage de l'époque est le dénominateur commun auquel peuvent être réduites les différences existant entre le langage des arts, des genres, de créateurs individuels."[342] Diese gemeinsame Teilhabe an einer epochenspezifischen 'Sprache' mündet letztlich in eine relative Einheit der Künste im Bereich der Ideen ein: „L'unité relative des artistes créateurs existe au niveau des idées, et elle ouvre la voie à l'étude d'ensemble des différents arts et lettres."[343] So überzeugend diese Verwandtschaftsverhältnisse auch sein mögen – von einer Methodologie des Künstevergleichs kann bei den Überlegungen von Vajda nicht die Rede sein, und so gilt weiterhin die Feststellung von Wellek und Warren, daß dem Künstevergleich das Handwerkszeug fehle.[344] Bei dieser resignativen Feststellung muß es freilich nicht bleiben. Es spricht vieles für die These von Calvin S. Brown, daß alle Künste vergleichbare Aktivitäten seien und daß es zwischen ihnen, allen medialen und technischen Differenzen zum Trotz, konkrete Einflüsse gebe:

> Comparative Literature accepts the fact that all the fine arts are similar activities, despite their differing media and techniques, and that there are not only parallels between them induced by the general spirit of different eras, but that there are frequently direct influences of one art on another.[345]

Von einer Analogienjagd, vor deren Gefahren Schmitt-von Mühlenfels zu recht warnt[346] und in deren Dunstkreis auch die vagen Übertragungen der Terminologie von der einen auf die andere Kunst, wie zum Beispiel die Rede vom Leitmotiv, wo bloße Figuren der Wiederholung vorliegen, gehören, kann dann nicht die Rede sein, wenn konkrete Einflüsse vorliegen. Dadurch wird die methodische Vorgehensweise nicht unbedingt erleichtert; sie darf sich aber fortan auf ein festes historisches Fundament berufen. Auch bei einem thematologischen Ansatz, der die Gestaltung von realen oder fiktiven Werken einer anderen Kunst in der Literatur behandelt, scheint die beschworene Gefahr minimiert.[347] Die quantitative Bezugsetzung zwischen der Literatur und den anderen Künsten sollte durch eine qualitative ersetzt werden, die „the *integration* of concepts and methods"

[341] Ebd. S. 331.

[342] Ebd. S. 333.

[343] Ebd. S. 335.

[344] Wellek/Warren, *Theorie der Literatur*, a.a.O., S. 137.

[345] Calvin S. Brown, zit. bei Weisstein, *Einführung*, a.a.O., S. 184.

[346] „Literatur und andere Künste", a.a. O., S. 159.

[347] Vgl. ebd. S. 161.

leisten kann.[348] Auch dies ist bisher nicht mehr als eine – sinnvolle und nachvollziehbare – Absichtserklärung.

Der Stand der Diskussion, dem grundlegende methodische Einsichten und Ansätze weitgehend fehlen, muß indes nicht dazu führen, den Vergleich der Künste für illegitim oder sinnlos zu halten. Was die Theorie nur unzulänglich absichert, kann sich in der Praxis als nützlich und hilfreich erweisen. Dabei ist eine pragmatische Einstellung, die nicht nach theoretischen Legitimierungen fragt, sondern sich auf konkrete Beziehungen ausrichtet, die historisch fundiert sind, durchaus von Vorteil, denn sie kann auch dort zu fruchtbaren Ergebnissen führen, wo sie auf den Beistand der Theorie (noch) verzichten muß. Einige solcher Arbeitsfelder sind in der folgenden Aufstellung erfaßt:

1) Mischformen
   a) Literatur und Musik: Oper, Operette, Musical, Kunstlied, Lautgedicht
   b) Literatur und bildende Kunst: Gemäldegedicht, Bildgedicht, Emblem, Comic
   c) Literatur und moderne Medien: Hörspiel, Literaturverfilmung
2) Musik und bildende Künste als Themen der Literatur
3) Formale Übernahmen und Entsprechungen
4) Stilistische Gemeinsamkeiten
5) Mehrfachbegabungen

Neben diesen auf den konkreten Vergleich ausgerichteten Arbeitsfeldern ist im Kontext des Künstevergleichs ein weiterer Bereich denkbar, wenn auch nicht unumstritten. Ulrich Weisstein kann sich trotz seines generell liberalen Fachverständnisses nicht darauf verstehen, auch den Vergleich kunsttheoretischer Positionen als Gegenstand der Komparatistik zuzulassen. Für die Position, daß solche Gegenstände der vergleichenden Ästhetik zugehörig sind, lassen sich aus der Geschichte des Faches, das ja traditionell eine auf 'literarische' Texte ausgerichtete Wissenschaft war, gute Argumente finden, vor allem aus der Perspektive der Vergleichenden Literaturwissenschaft, die der Einführung von Weisstein zugrundeliegt. Aus der Sicht jener Verbindung aber, die nach allgemeinem Fachverständnis die Vergleichende Literaturwissenschaft mit der Allgemeinen eingeht, ist dieser Ausschluß kaum zu rechtfertigen. Für die Allgemeine Literaturwissenschaft, die nach den Kunstmitteln der Literatur und der anderen Künste fragt, erweist sich die vergleichende Ästhetik als ein im Wert nicht zu vernachlässigendes Rüstzeug, und das Theoriedefizit, das sich im Bereich der *Comparative Arts* bemerkbar macht, mag teilweise auf jenen Ausschluß zurückzuführen sein. Schers Konzeption einer 'Verbal music' als Thematisierung musikalischer Werke, real oder fiktiv, in literarischen Texten und auch Guillens Konzeption von jenen „peintres invisibles", bei denen sich eine „transscription d'art"[349] vollzieht, beleuchten noch einmal, jede auf ihre Weise, den Künstevergleich als eine historisch gesicherte Ausrichtung der Komparatistik, der die notwendige konzeptionelle und systematische Basis zwar noch fehlt, die aber in den konkreten Einzelfällen der Analyse ihre Fruchtbarkeit immer erneut unter Beweis stellt.

[348] Zurbrugg, Nicholas: „Quantitative or qualitative? Towards a definition of interdisciplinary problems." In: *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Asssociation Innsbruck 1979,* Bd. 3: *Literature and the other arts,* a.a.O., S. 339-343, hier S. 339.

[349] Die Formulierung stammt von Claudon, Francis: „La littérature et les arts". In: *Neohelicon* 16, 1, S. 259-284, hier S. 268.

3. Eine komplexe Verbindung: Literatur und Wissenschaften

a) Aufriß der Fragestellung

Die Problemstellung der Relation von Literatur und Wissenschaften gehört zu den neueren Gebieten des Faches, obwohl Remak sie schon 1961 in seine Definition der Komparatistik aufgenommen hatte als „comparison of literature with other areas of knowledge and belief".[350] Es gehöre, führt Konstantinović aus, „zweifellos zu den Eigentümlichkeiten der Betrachtung literarischer Erscheinungen, daß eine solche ganz unbewußt meistens über die rein literarischen Bestimmungsmomente hinausgeht und außerliterarische Bezugspunkte mit einbezieht."[351] Die Bezugnahme auf außerliterarische Erscheinungen ist nun freilich nicht keine Frage der besonderen Art der Betrachtung von Literatur, sondern ist dieser schon inhärent. Die Untersuchung 'transliterarischer Zusammenhänge', wie Konstantinović den Künstevergleich *und* die Beziehung von Literatur und Wissenschaften nennt, trägt daher auch weniger der Interpretationsperspektive als vielmehr den Sachverhalten selbst Rechnung.

Es war bereits gesagt worden: Die Einflüsse, die auf ein literarisches Werk einwirken, müssen nicht ihrerseits literarischer Natur sein, sondern können aus anderen Bereichen der Kultur, darunter auch den Wissenschaften, stammen. Die Thematologie als Lehre von den Inhalten der Literatur in Verbindung mit ihren poetologischen Mitteln bietet Raum auch für Themen, die der Wissenschaft entstammen. Indes ergibt sich bei der Bezugsetzung von Literatur und Wissenschaften ein Problem, das schon oben im Kapitel „Komparatistik und Kontextualität" angeklungen war: Die wissenschaftlichen Texte sind, anders als zum Beispiel die 'Texte' der anderen Künste, normalerweise in natürlichen Sprachen abgefaßt. Insofern wäre die Sprache ein erstes *tertium comparationis*. Demgegenüber ist aber festzuhalten, daß die Wissenschaften andere Ziele verfolgen als die Künste, so daß ein wissenschaftlicher Text, im Unterschied zum literarischen, keine poetische Aussage macht. Es muß nun nicht lange dargelegt werden, daß Literatur und Wissenschaften etwas durchaus Verschiedenes sind – das weiß man. Die Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, ist eine andere: Auf welche Weise, auf welcher Basis lassen sich denn überhaupt literarische und wissenschaftliche Texte miteinander vergleichen? Hierfür gewinnt der Begriff 'Diskurs' besondere Bedeutung. Wissenschaftliche Texte unterliegen tradierten Normen der Diskursorganisation. Die in ihnen verwendete Sprache ist eine Fachsprache; daß wissenschaftliche Texte zumeist für Laien nicht verständlich sind, ist davon die (teilweise durchaus

[350] Vgl. oben S. 52.

[351] Konstantinović, *Vergleichende Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 91.

gewünschte) Folge. Um einen wissenschaftlichen Text zu verstehen, bedarf es somit nicht nur der Kenntnis der verwendeten Sprache; es ist vielmehr auch ein vorgängiges Wissen, eine Sachkenntnis erforderlich, die teilweise einhergeht mit jener Fachterminologie, die einen wissenschaftlichen Text nur für diejenigen verständlich macht, die sowohl die Sachverhalte beherrschen als auch deren spezifische Denomination. (Es ist im übrigen leicht auszumachen, daß dieser Text selbst, den Sie im Moment lesen, ein 'Fachtext' ist und kein literarischer.) Die Organisation des Diskurses folgt Regeln, die sich sowohl aus den behandelten Sachverhalten herleiten als auch aus eingebürgerten wissenschaftlichen Gepflogenheiten. Ein literarischer Text ist Diskurs in dem Sinne, daß er festen, der 'lebensweltlichen' Erfahrung geschuldeten und der Grammatik entsprechenden Regeln folgt – was im übrigen für jeden Text gilt. Er ist aber *nicht* diskursiv in jenem oben skizzierten Sinne einer an Institutionen gebundenen Art und Weise der Aussage. Weil die Literatur ein grundsätzlich offenes 'Polysystem' ist, kann sie jedenfalls vielerlei, vielleicht sogar alle Diskurse assimilieren; Michel Foucault, von dem die Diskurstheorie stammt, faßt denn auch Literatur als 'Gegen-Diskurs' auf.[352]

Foucault zufolge besteht das Universum des Wissens ('episteme') aus einem System von Diskursen. Unter 'Diskurs' ist eine Klasse von Texten zu verstehen, die nach denselben oder sehr ähnlichen Regeln konstituiert sind. Diese Regeln leiten sich aus den Wissensbereichen her, denen der jeweilige Diskurs zugeordnet ist – zum Beispiel Philosophie, Rechtswissenschaft, Theologie, Medizin etc.[353] Ein Diskurs ist somit eine institutionalisierte Form der Aussage, in der 'enoncé' (das im Text Behandelte) und 'énonciation' (die spezifische Weise der Darstellung) einander entsprechen. Aus dieser Bündelung verschiedener Diskurse, die alle nach bestimmten Formationsregeln strukturiert sind, setzt sich das Universum des Wissens zusammen. Soziale Praxis und Verfügbarkeit von Wissen basieren auf Regeln, die eine gegebene sprachliche Äußerung als Realisierung eines diskursiven Schemas ausweist, das aus der Totalität der ihm zugehörigen Texte deduziert wird. Der soziale Raum einer Epoche oder eines Kulturkreises ist Foucault zufolge von Diskursen geprägt, die in ihrer Interaktion die 'episteme' (den Fundus des Wissens) als eine sozial verfügbare und nur innerhalb der Diskursregeln zu verändernde erscheinen lassen; dabei kann die Gruppe, die über einen jeweiligen Diskurs verfügt, mehr oder weniger groß sein. Je nach Epoche, sozialer Klasse oder geographischem Raum gibt es jeweils dominante oder marginale Diskurse.

[352] Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1966, S. 76.

[353] Vor allem im Bereich der Medizin hat Foucault seinen Diskursbegriff angewandt und spezifiziert: Vgl. Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main 1992 (10. Aufl.) sowie: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main 1989 (8. Aufl.).

Zwischen der Diskurstheorie (bzw. 'discourse analysis') sprachwissenschaftlicher Provenienz und der Konzeption Foucaults gibt es sowohl Entsprechungen als auch Unterschiede. Bereits Saussure war im Laufe seiner sprachtheoretischen Forschungen auf eine Leerstelle im System aufmerksam geworden: Das abstrakte Regelsystem der Sprache ('langue') allein erklärt noch nicht die Art der konkreten Manifestation einzelner Sprechakte ('paroles'). Hierzu bedarf es eines Regelsystems, dessen Ort nicht allein die aus 'langue' und 'parole' sich bildende Sprache sein kann. Saussure konzipierte deshalb eine dritte Ebene, deren spezifische Formation sich aus der sozialen und kommunikativen Praxis herleitete und die er 'Diskurs' nannte.[354] 'Diskurs' in diesem Sinne bezeichnet die Schnittstelle zwischen 'langue' und 'parole' und damit zugleich die gesellschaftlich-kommunikative Dimension der Praxis des Sprechens: Der Diskurs entfaltet sein integratives Potential *zwischen* theoretischer Sprachwissenschaft und Pragmalinguistik.

Die Berührungspunkte zwischen 'discourse analysis' und dem Diskursbegriff Foucaults können die Praxis der Textanalyse unter diskurstheoretischen Gesichtspunkten erleichtern, denn der Status der Literatur innerhalb des Foucaultschen Diskursuniversums ist nichts weniger als problemlos. Ob die Literatur sich als ein System unter anderen der 'episteme' einfügt oder ob sie eine Außenseiterposition einnimmt, ist eine offene Frage. Daß Foucault hierbei zu verschiedenen und teils widersprüchlichen Positionen gelangte, wurde seitens der Literaturwissenschaft zu recht kritisch angemerkt.[355] In *Die Ordnung der Dinge* (*Les mots et les choses*, 1966) versteht Foucault Diskurs ausschließlich im Sinne einer klassischen Repräsentationsfunktion; da er aber die Literatur unter einem modernen Blickwinkel betrachtet und als literarisch nur Texte vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis heute gelten läßt, muß er die Literatur als einen 'Gegendiskurs' (contre-discours') auffassen: Sie ist nämlich autonom und autoreferentiell und verweigert sich insofern der Repräsentation. In *Archäologie des Wissens* (*L'archéologie du savoir*, 1969) aber hat sich der Diskurs von einem historischen zu einem systematischen Terminus entwickelt: Das Wissen ist grundsätzlich und unabhängig von den historischen Gegebenheiten in (freilich verschiedenen) Diskursformationen organisiert. Daraus folgt, daß in dieser neuen Konzeption der literarische Gegendiskurs keinen Ort mehr hat, denn das gesellschaftlich verfügbare Wissen ist insgesamt diskursiv organisiert und erlaubt insofern keine Ausnahmen. Foucault versteht Diskurse nun

[354] Vgl. hierzu: Starobinski, Jean: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Essai*, Paris 1971.

[355] Vgl. hierzu Kremer, Detlev: „Die Grenzen der Diskurstheorie Michel Foucaults in der Literaturwissenschaft". In: Jörg Drews (Hg.): *Vergessen. Entdecken. Erhellen. Literaturwissenschaftliche Aufsätze*, Bielefeld 1993, S. 98-111 und vor allem: Freundlieb, Dieter: „Foucault and the study of literature". In: *Poetics today* 16:2, 1995, S. 301-344.

nicht mehr als Gesamtheit von Zeichen, „sondern als Praktiken [...], die systematisch die Gegenstände *bilden*, von denen sie sprechen."[356]

Für die Literaturwissenschaft ergeben sich aus dem Diskursbegriff Foucaults – genauer wäre zu sagen: aus den verschiedenen Konzeptionen dieses Begriffes – durchaus fruchtbare Ansätze. Auch die Literatur hat als soziale Praxis an den Diskursformationen, die in ihrer Gesamtheit die Episteme bilden, teil; jenseits dieser Feststellung aber gilt aus Sicht der Literaturwissenschaft, daß Literatur nicht primär Diskursmodelle und -praktiken bestätigt, sondern sie – je nach Epoche in mehr oder weniger großem Umfang – reflektierend in Frage stellt, parodistisch verändert oder sogar gänzlich eliminiert. Für eine bruchlose Übertragung der Foucaultschen Diskurstheorie auf die Literatur fehlt es an der systemimmanenten Möglichkeit, auch Verletzungen des Diskursschemas als Teilbereiche des diskursiven Universums zu erfassen.[357] Literatur nur als Bestätigung bestimmter Vorgaben zu verstehen müßte bedeuten, ihre Fähigkeit zu fiktionalen Entwürfen und ihre relative Freiheit in der Textkonstitution zu verkennen. Unter diesem Aspekt läßt sie sich zwar an die Konzeption aus *Archäologie des Wissens* anschließen, büßt aber damit ihre ästhetische Differenzqualität gegenüber den anderen Diskursen ein. Gilt es jedoch, die Wechselbeziehungen von Literatur und den (sprachlich-zeichenhaft verfaßten) Wissenschaften theoretisch zu begründen, ist der Diskurs-Begriff Foucaults außerordentlich operabel. Er erlaubt, Wissenschaften und Literatur unter dem Aspekt ihrer diskursiven Organisation zu begreifen. Die Auffassung, der gesamte Bereich des Wissens und der sozialen Praxis sei von Diskursen bestimmt, kommt einer Fragestellung entgegen, welche die schematische Abgrenzung der 'zwei Kulturen' zu überwinden sucht und sich dabei vor allem auf sprachliche Quellen stützt. Die Diskursivität der Kultur ist in der Diskurstheorie Foucaults ein jenseits aller Differenzierungen konstantes Theorem. Diese Konstanz im Wandel der konzeptionellen Arbeit Foucaults kann dazu verhelfen, auch die Verbindung zwischen Literatur und Wissenschaften als einen Dialog der Diskurse zu konzipieren, wobei der scheinbare 'Schematismus' dieser Position der Fragestellung insofern entgegenkommt, als in der Wissenschaft Regeln der Diskursivierung von Wissen eine unabdingbare Voraussetzung für deren Kommunikation sind. Die relative Freiheit der Literatur, was ihre diskursive Organisation anbetrifft, ist unter diesem Aspekt gerade die Voraussetzung für einen kontextualen Bezug zur Wissenschaft – wie umgekehrt deren 'Strenge' und Ge-

[356] Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 8. Aufl. 1997, S. 74. Hervorhebung von mir.

[357] Wenn Foucault über mögliche „Bruchpunkte" des Diskurses spricht (ebd. S. 96), bezieht er sich auf den Sonderfall, daß einzelne Äußerungstypen nicht in die Aussagefolge integriert werden können: das ist gleichsam eine 'Störung' im System. Die Literatur hingegen bestünde, was Foucault nicht in seine Überlegungen einbezieht, im Extremfall nur aus solchen Störfaktoren: Wäre sie dann noch 'Diskurs'?

schlossenheit die Einfügung von wissenschaftlichen Diskursen oder Diskurselementen in literarische Texte erleichtert. Es könnte sich *in concreto* erweisen, daß die Organisation wissenschaftlicher Prosa keineswegs so hermetisch ist, wie die Wissenschaften selbst glauben machen wollen. Formen der Popularisierung lassen sich mit Foucaults Diskursbegriff als Überschreitungen des Schemas charakterisieren; entsprechend wären auch Verfertigungsmuster wie etwa Metaphorik, Allegorese etc. Anzeichen dafür, daß sich, zumal bei neuen Erkenntnissen, das Diskursschema der Wissenschaften als zu eng erweist und sich auf das flexiblere System der Literatur hin öffnet. Foucaults Diskursbegriff, aus Sicht der Literaturwissenschaft allzu restriktiv, wäre auf einen Literaturbegriff hin zu erweitern, der Fiktionalität und Integration von Wissen nicht als feindliche Elemente versteht, sondern eine konzeptionelle Offenheit konzipiert, in der gerade die instabile Verbindung des systematisch Differenten diskursbildend ist.

b) Anwendungsbeispiele

Nach den oben angestellten Überlegungen zum Diskursbegriff Foucaults und seiner Übertragbarkeit auf die Literatur ist die Fragestellung jetzt auf die Praxis der Textanalyse ausgerichtet. Am Beispiel der Thematisierung von Großstadt in der Literatur einerseits, der Soziologie andererseits soll ansatzweise aufgewiesen werden, daß die Diskurse zumindest partiell kongruent sind.

Das Motiv der Vorübergehenden, das schon in vielfachen Brechungen diese Darstellung begleitete, entstammt ursprünglich den Anfängen der Großstadtliteratur. In Louis-Sébastien Merciers *Tableau de Paris*, dessen erste Bände 1781 erschienen, findet sich folgende, scheinbar ganz nebenbei getroffene Feststellung:

> On passe à côté les uns des autres sans se connaître. Telle femme qui conviendroit à tel homme, et qui feroit son bonheur, en est coudoyé rudement, et n'en est même pas apperçue.[358]

Diese offenbar alltägliche Großstadterfahrung wird nun vom Autor keineswegs als eine 'Alltagstragödie' verstanden, sondern nur als ein Faktum konstatiert. Damit aber hat das Motiv der Vorübergehenden seinen Ursprung gefunden: Es entstammt den Anfängen der zunächst noch pragmatischen, und das heißt: nichtfiktionalen Großstadtliteratur. Die Großstadt ist nun aber, unabhängig von der Tatsache, daß sie auch – und in nicht geringem Maße! – als Thema in die Literatur einging, ein Gegenstand, dessen wissenschaftliche Behandlung anderen Disziplinen obliegt: der Geschichtswissenschaft, der Wirtschaftswissenschaft und vor allem der Soziologie, die sich schon zur Zeit ihrer Anfänge der Großstadt als sozialem Raum widmete. Die Erfahrung der Großstadt ist uns heute so vertraut,

[358] Mercier, a.a.O., S. 176.

daß uns die Aussagen der Soziologen kaum überraschen; so schreibt zum Beispiel Willy Helpach: „(N)irgends sonst sind sich so viele Mitmenschen äußerlich so nahe und innerlich so fern."[359] Die Formulierung enthält ein Paradox: Äußere Nähe der Menschen in der Großstadt bedeutet nicht auch innere Nähe der Menschen zueinander, sondern im Gegenteil innere Distanz. Die Feststellung mag überzeugen[360], eine Erklärung ist damit aber nicht gegeben. Es wäre im übrigen ein Irrtum zu glauben, daß wir die Lebensumstände und Situationen, mit und in denen wir täglich leben, besonders gut kennen; im Gegenteil ist oft das äußerlich Nächste das innerlich Entfernteste, und jeder weiß, wie oft wir in fremden Städten Sehenswürdigkeiten bestaunen, während wir diejenigen der eigenen Stadt kaum kennen – sie zu besichtigen, hat ja noch Zeit ...

In einer Art 'cross-reading' von Literatur und Soziologie der Großstadt soll nun versucht werden, die Verbindungen beider aufzuzeigen und des weiteren die besonderen Bedingungen des Künstlertums im Fin-de-siècle aufzuweisen. Georg Simmel veröffentlicht 1903 einen Artikel, der auf einen Vortrag mit dem Titel „Die Großstädte und das Geistesleben" zurückgeht. Es handelt sich dabei um nicht mehr und nicht weniger als eine außerordentlich luzide Phänomenologie des Lebens in der modernen Großstadt unter dem Gesichtspunkt, wie dieses das Individuum verändert und prägt. Von dem grundsätzlichen Widerstand des einzelnen gegenüber den „Übermächten der Gesellschaft"[361] ausgehend, stellt Simmel einige jener Strategien dar, die das Individuum im sozialen Raum der Großstadt zu seinem Schutz entwickelt. Diese Selbst-Protektion ist deshalb erforderlich, weil die vielfältigen Eindrücke der Großstadt das Nervenleben derart reizen, daß die sensorische Ausstattung des Menschen, von der Natur für kleinere Lebensräume geschaffen, mit der Verarbeitung dieser Reize überfordert ist. Statt mit dem Gemüt, reagiert der Mensch in der Großstadt mit dem Verstand und entwickelt jene Form von Blasiertheit, die ein Sich-Abgrenzen gegenüber diesem Lebensraum leistet. Die Intellektualisierung des Großstadtlebens und damit die Aktivierung der evolutionär jüngsten unserer Kräfte hängt damit zusammen, daß die tieferen Schichten unseres Wesens, das Gemüt und die Seele, vor dem Aufprall der Eindrücke und Reize kapitulieren müßten. Diese „Verstandesmäßigkeit" der Reaktion führt zu einer Versachlichung der menschlichen Beziehungen, die ihr Pendant in

[359] Helpach, Willy: *Mensch und Volk der Großstadt*, 2. Aufl. Stuttgart 1972, S. 74.

[360] Es ist jedoch darauf hinzuweisen, daß die These von der Einsamkeit des Großstädters nicht unumstritten ist; Helmut Schelsky stellt vielmehr dar, daß die Großstadt für diejenigen, die aus freier Entscheidung hier leben, sich keineswegs einsam fühlen. (Vgl.: Schelsky, Helmut: „Ist der Großstädter wirklich einsam?" In: Ders.: *Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Gesammelte Aufsätze*, Düseldorf 1965, S. 305-309.)

[361] Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben". In: Ders.: *Georg-Simmel-Gesamtausgabe*, hg. v. Otthein Rammelstadt, Bd. 7: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1995, S. 116-131.

der Herrschaft des Geldes hat, das der individuellen Besonderheit entgegengerichtet ist: „Das Geld fragt nur nach dem, was ihnen allen (den Menschen und den Dingen) gemeinsam ist, nach dem Tauschwert, der alle Qualität und Eigenart auf die Frage nach dem bloßen Wieviel nivelliert."[362] Diese allgemeine Nivellierung, die Simmel zufolge auch an der Abhängigkeit des sozialen Systems Großstadt von der Zeit abzulesen ist (ohne Pünktlichkeit müßte das soziale Leben in der Großstadt zusammenbrechen), führt beim Großstädter zu einer Haltung, die Simmel als „Blasiertheit" bezeichnet, als „Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge".[363] Während die großstädtische Zusammendrängung die Menschen zu höchsten nervlichen Leistungen stimuliert, schlägt sie unmittelbar in eine Form der Abschirmung um, mit der sich das Individuum gegen diese Reize schützt. Ein ähnliches Verhalten prägt auch die Beziehungen der Menschen untereinander, die Simmel als „Reserviertheit" bezeichnet[364] oder, weniger neutral, als „gegenseitige Fremdheit und Abstoßung".[365]

Scheint die Diagnose großstädtischen Lebens zunächst negativ auszugehen, wird doch bald deren positive Kehrseite deutlich. Die Großstadt gewährt nämlich dem einzelnen ein Maß an Freiheit, das sich in keiner anderen Sozialisierungsform findet. Indem die Gruppe wächst, verringert sich auch deren normierender Einfluß auf das Individuum. „[...] in einem geistigen und verfeinerten Sinn" sei „der Großstädter frei im Gegensatz zu den Kleinlichkeiten und Präjudizierungen, die den Kleinstädter einengen."[366] Indes hat die Freiheit ihren Preis. In dem Bestreben, sich aus der Menge hervorzuheben und seine Persönlichkeit zu bewahren, bietet der Großstädter ein hohes Maß an Eigentümlichkeit und Besonderheit auf; dieses Streben ist nichts anderes als die Reaktion auf die nivellierenden Verhältnisse in der Großstadt. Individuelle Unabhängigkeit und die Ausbildung von persönlichen Besonderheiten sind Folge jener Vermassung, die sich gewiß nicht allein, aber in hohem Maße in der Großstadt vollzieht. „Nicht mehr der 'allgemeine Mensch' in jedem Einzelnen, sondern gerade qualitative Einzigkeit und Unverwechselbarkeit sind jetzt die Träger seines Wertes."[367]

Die Organisationsform des Diskurses ist bei Simmel nicht ein Modus sprachlicher Argumentation, die eine Hypothese aufstellt und dieser im Verlauf der Darlegungen den Rang einer These zuerkennt. Simmel argumentiert nicht, er beschreibt und versucht, das Festgestellte zu erklären. Hieraus ergibt sich der Leseeindruck eines Stillstandes, der immer neue Aspekte zur Darstellung bringt, die aber letztlich in dasselbe einmünden. Da es sich um einen qualifizierenden

[362] Ebd., S. 229.
[363] Ebd., S. 232
[364] Ebd., S. 233.
[365] Ebd., S. 234.
[366] Ebd., S. 237.
[367] Ebd., S. 242.

Diskurs handelt, der den Gegenständen der Darlegung Eigenschaften zuschreibt, kommt dem Epitheton eine besondere, ja geradezu tragende Rolle zu. Es gilt, das Besondere der modernen Großstadt und der in ihr lebenden Menschen von allen Seiten zu beleuchten, und hierfür ist ein großer Aufwand an adjektivischen und adverbialen Zuschreibungen erforderlich. Der Gegenstand gewinnt Gestalt, indem er auf möglichst charakteristische Weise – und mehr noch: in kompilierender Art vorgestellt wird:

> Die *Pünktlichkeit, Berechenbarkeit, Exaktheit,* die die *Komplikationen und Ausgedehntheiten* des großstädtischen Lebens ihm [sc. dem Menschen] aufzwingen, steht nicht nur in *engstem* Zusammenhange mit ihrem *geldwirtschaftlichen* und ihrem *intellektuellen* Charakter, sondern muß auch die Inhalte des Lebens färben und den Ausschluß jener *irrationalen, instinktiven, souveränen* Wesenszüge und Impulse begünstigen, die von sich aus die Lebensform bestimmen wollen, statt sie als eine *allgemeine, schematisch präzisierte* von außen zu empfangen.[368]

In welchem Fall bedarf es so vieler Aufzählungen? Wenn der Gegenstand komplex ist und der Schreiber oder Sprecher sich sozusagen abmühen muß, ihn zu charakterisieren. Simmels Vortrag über die moderne Großstadt, die Befindlichkeit des Individuums in ihr und ihre Bedeutung für das „Geistesleben" sucht einen in seiner Komplexität sich entziehenden Gegenstand sprachlich zu fassen, ihn quasi beschreibend einzukreisen. Die Verwendung der Begriffe ist negativ 'gefärbt' – von 'aufzwingen' über 'müssen' (auch dies ein 'Zwang') bis zum „Ausschluß". Das Übergewicht der grammatisch oder semantisch negativ verwendeten oder negativ konnotierten Begriffe dient dazu, ein 'Bild' der Großstadt zu entwerfen, das zunächst dem menschlichen Leben und menschlichen Werten wie „Seele" und „Gemüt" entgegengerichtet ist. Doch im zweiten Teil der Darlegungen wendet sich das Blatt. Während zunächst die Reserviertheit und Blasiertheit des Großstädters die Darstellung beherrscht, erweist sich die Großstadt im weiteren als ein Hort der Freiheit, wie diese in keiner anderen Sozialisierungsform erreicht werden kann. Es ereignet sich ein Umschlag vom (nunmehr: vermeintlich) Negativen ins überraschend Positive. Die Großstadt ist der Ort, an dem die Besonderheiten der Individuen bis aufs Höchste gesteigert werden, da sich der Einzelne von allen anderen unterscheiden will und muß. Dabei aber bleibt er aber immer auch der „allgemeine Mensch"[369], so daß die moderne Großstadt zu eben jenem Lebensraum wird, in dem sich das Allgemeine und das Besondere durchdringen.

Die zahlreichen Entgegensetzungen des Textes – darunter die tragende Opposition von Individuum und Gesellschaft – werden am Ende, wenn es darum geht,

[368] Ebd., S. 231; Hervorhebung A.C.-H.
[369] Ebd., S. 242.

der Großstadt ihre Rolle für das Geistesleben zuzuweisen, harmonisiert. Kumulativ wie sein Gegenstand, zeichnet der Text in seinem Verlauf die Leitlinien nach, die zu einer Paradoxie der Großstadt hinführen. Während sie sich antipodisch zum Individuellen verhält, schafft die Großstadt doch die besten Bedingungen, um die persönliche Eigenart auszubilden. Nivellierung und Individualisierung gehen gleichsam Hand in Hand und machen aus dem Lebensraum der modernen Großstadt einen Ort der Gegensätze.

Simmels Phänomenologie der Großstadt mitsamt ihrer Psychologie des Großstädters lassen sich relativ bruchlos auf *A une passante* von Baudelaire beziehen. Auch in diesem Text ist das Verhältnis des Generellen zum Individuellen thematisiert, jedoch in noch größerer Komplexität als bei Simmel. Die lärmende Straße des Gedichtanfangs bildet jene (Geräusch-) Kulisse, welche die natürliche Wahrnehmung in Blasiertheit umschlagen läßt: Diesem Lärm will man sich eigentlich nicht aussetzen, kann ihm aber doch nicht entgehen. Während das Präteritum („hurlait") eine Dauer darstellt, vollzieht sich der 'Auftritt' der Frau im „passé simple", einer Zeitform somit, die entweder die historische Zeit zum Ausdruck bringt oder aber eine neue Entwicklung innerhalb eines Zeitkontinuums. Und beides ist bei Baudelaire der Fall: Die Begegnung mit der Unbekannten erfolgt einerseits im Zeichen der Neuheit und ist andererseits für das betroffene 'Ich' ein Ereignis von historischem Rang. Beide Figuren, das sprechende Ich ebenso wie die Frau, sind herausgehoben aus dem Gewühl der Großstadt und haben somit, jeder auf seine Weise, eine individuelle Besonderheit herausgebildet: die Frau durch die Eleganz ihrer Trauerkleidung, das Ich durch seine Haltung und durch seine marginale Position („crispé comme un extravagant"). Der allgemeinen Sachlichkeit der Beziehung im Sinne Simmels wird nun eine Begegnung zweier Individuen entgegengestellt, die freilich auf der Ereignisebene nicht von Dauer ist: Die Frau geht vorüber und gibt damit gleichzeitig dem Gedicht seinen Titel. Zwar hat die Situation innerhalb der Großstadt momenthaft zu einer Aufhebung der Nivellierung geführt, doch kann sie, dem Gesetz der Geschwindigkeit gehorchend, in der wogenden Menge nur von kurzer Dauer sein. Mag dies noch recht genau zu Simmels Diagnose des Großstadtlebens passen, ist der weitere Verlauf des Textes darauf ausgerichtet, die empirisch nicht herzustellende Dauer im Imaginären zu reproduzieren. Das Gesetz der Großstadt, das die Frau, kaum erblickt, schon wieder entschwinden läßt, ist nicht außer Kraft zu setzen, zumal nicht von einer so 'extravaganten' Figur wie dem sprechenden Ich. Dennoch wird die scheinbar banale Begegnung überhöht, indem die Vorstellungskraft im Inneren eben jene Dauer schafft, die sich in der Außenwelt nicht herstellen ließ.

Wenn aus einem alltäglichen Vorgang, der, wie der Text von Mercier belegt, schon von Anbeginn an eine Großstadterfahrung bildete, ein Liebesgedicht wird, muß damit eine entscheidende Verwandlung des Alltäglichen einhergehen. Der Text stellt eine innere Verwandtschaft jener beiden 'Außenseiter' des Großstadtgewühls her, und er erreicht dies über das individuellste Gefühl, das wir überhaupt kennen, über die Liebe. Zwei einander fremde Menschen hätten einander geliebt, finden sich aber nur in der Ewigkeit – wie die Parallelen, die sich im Unendlichen begegnen. Die Denk- und Sprachfigur der Wiedergeburt markiert den Einschnitt zwischen dem Geschehen, das der Zufall herbeiführte, und der imaginierten Gemeinsamkeit, die ihren Ort nur in der Ewigkeit finden kann. Nachdem beide Figuren – fast möchte man sagen: trotz des anonymen Großstadtgewühls – ihre Individualität zum Ausdruck brachten (was im übrigen beide verband), ist es nun der Text selbst, als Darstellung von innerer Gewißheit, in dem sich die Verwandlung des banalen Alltagsgeschehens in die je individuelle und unhinterfragbare Besonderheit einer imaginären Liebesbeziehung vollzieht. Er ist künstlerischer Ausdruck der Individualität und hat eben diese in ihrer höchsten Form auch zum Thema. Wenn der Frau mit der bekannt merkwürdigen Wendung eine „jambe de statue" zugeschrieben wird, hat sie, im Sinne der Antike ästhetisiert, teil an der Individualisierung durch die Kunst; sie hat, um mit Simmel zu sprechen, ihre Individualität herausgestellt. Baudelaires Sonett thematisiert nicht nur, was aus heutiger Sicht fast selbst schon banal wäre, nämlich die moderne Großstadt; es hat auch nicht allein die Liebe zum Thema; es ist vielmehr die signifikante Verbindung beider und zugleich die Antwort auf jene naiv klingende, gleichwohl aber schwer zu beantwortende Frage, warum es denn Großstadtdichtung gebe: Mit Simmel und Baudelaire in einer die Zeiten überwindenden Personalunion müßte man antworten: Weil die Großstadt Individualität zugleich verhindert und provoziert. Dieses Paradox ist der konzeptionelle Nährboden für Baudelaires Gedicht; und aus dem Erstaunen über diesen eigenartigen Sachverhalt gewinnen die Überlegungen Simmels ihre Tiefe und ihre Spannung. Im Unterschied zu Baudelaire ist die Großstadt in den Gedichten von George und Hofmannsthal ausgeblendet. Vor dem Hintergrund der vergleichenden Betrachtung einer soziologischen und einer poetischen Position gegenüber der Großstadt kann dieses Fehlen kaum anders denn als Mangel interpretiert werden. George und Hofmannsthal stellen die Tiefe eines Gefühls gleichsam gegen seine Flüchtigkeit dar; bei Baudelaire hingegen findet das Geschehen seinen Grund im alltäglichen Lebensraum, den es jedoch in einem Akt der poetischen Sublimierung schon bald verläßt. Während George und Hofmannsthal die Individualität nur thematisieren, weiß Baudelaire sie zu begründen; ist das Geschehen im einen Falle (und im besten Sinne) kontingent, so ist es im anderen Fall, bei Baudelaire, notwendig. Bei George *findet* die Begegnung an einem Ort *statt*; bei Baudelaire hingegen *hat* sie *ihren* Ort.

Es bietet sich an, diesen Überlegungen die Betrachtung eines Textes von Edgar Allen Poe anzuschließen, der aus anderer Perspektive die Großstadt themati-

siert und der für Baudelaire, den Poe-Übersetzer[370], eine Quelle darstellt. Obwohl nur kurz, gehört er zu den berühmtesten Werken von Poe und ist sicherlich eines seiner markantesten: *The man of the crowd.*[371] Auf die Verbindung dieses Textes zu Baudelaire – über die Übersetzung hinaus – hat wohl als erster Walter Benjamin hingewiesen, indem er die enge Verwandtschaft zwischen dem „Man of the crowd" und der Menge herausstellte.[372] Poe erzählt die Geschichte eines Mannes, der nach langer Krankheit auf dem Wege der Besserung ist und an einem regnerischen Herbstabend in einem der Londoner Cafés sitzt, durch dessen Scheiben er die vorübereilenden Passanten betrachtet. Er befindet sich „in one of these happy moods which are so precisely the converse of *ennui* – moods of the keenest appetency".[373] Was in der Großstadt normal ist, gewinnt in den Augen dieses Rekonvaleszenten einen besonderen Reiz: „[...] the tumultuous sea of human heads filled me, therefore, with a delicious novelty of emotion."[374] Vor dem Hintergrund der Überlegungen von Simmel kann diese emotionale Offenheit für denjenigen, der sie empfindet, in den zahlreichen, von der Großstadt ausgesandten Nervenreizen nur fatal sein, wäre doch Blasiertheit die einzig angemessene Schutzhaltung. Doch die Erzählerfigur bei Poe ist eben, wodurch die Geschichte überhaupt erst entsteht, kein typischer Großstädter. Der Mann betrachtet also durch die Fensterscheibe des Cafés die vorübergehenden Menschen, die von der Arbeit kommen, und versucht, aus ihrem Erscheinungsbild Rückschlüsse auf ihre innere Befindlichkeit oder auch auf ihre berufliche Tätigkeit zu ziehen. Dabei ergibt es sich, daß er die soziale Stufenleiter immer weiter herabsteigt und schließlich zu den Taschendieben und Gewohnheitsspielern gelangt; und an dieser Stelle beginnt recht eigentlich die Geschichte. Aus der Menge, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters mehr und mehr fesselt, hebt sich plötzlich das Gesicht eines alten Mannes heraus, „a countenance which at once arrested and absorbed my whole attention, on account of the absolute idiosyncrasy of its expression."[375] Die Imagination des Erzählers (und Betrachters in einer Person) wird angesprochen, und der Text setzt nun im Zeichen der Phantasie die Darstellung jener Fülle fort, durch die sich schon die Beschreibung der vorbeigehenden Menschenmassen ausgezeichnet hatte. Diesen

[370] Baudelaire veröffentlicht 1854 seine Übersetzung der *Contes extraordinaires*, 1857 die *Histoires extraordinaires* von Poe.
[371] Die Erzählung erschien 1840 in *Burton's Gentleman's Magazine* und wurde 1845 im Rahmen der *Tales* erneut publiziert. Baudelaire übersetzte sie unter dem Titel „L'homme des foules". Der Text ist enthalten in: *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire*, éd. critique par F.F. Gautier, continuée par Y.G. Le Dantec, Paris 1928, Bd. 10: *Nouvelles Histoires extraordinaires* traduites d'Edgar Poe, S. 95-108.
[372] Benjamin, Walter: „Charles Baudelaire", a.a.O., S. 550 f.
[373] Poe, Edgar Allan: *Selected Tales*, Oxford and New York 1980, S. 97.
[374] Ebd.
[375] Ebd. S. 101.

großstädtischen Hintergrund bewahrt die Geschichte auch dann noch, wenn der Erzähler, fasziniert von der Erscheinung des alten Mannes, sich auf den Weg macht, ihm unauffällig zu folgen. Die beiden erhellendsten Passagen, die Vorstellung einerseits, die großstädtische Wirklichkeit andererseits betreffend, lauten:

> As I endeavored [...] to form some analysis of the meaning conveyed, there arose confusedly and paradoxically within my mind, the ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense – of supreme despair.[376]

> By the dim light of an accidental lamp, tall, antique, worm-eaten, wooden tenements were seen tottering to the fall, in directions so many and capricious that scarce the semblance of a passage was discernible between them. The paving-stones lay at random, displaced from their beds by the rankly-growing grass. Horrible filth festered in the dammed-up gutters. The whole atmosphere teemed with desolation.[377]

Gemäß der Großstadt, deren Fülle er sich ausliefert, versucht der Betrachter auch die Eigenschaften des Fremden zu eruieren. Durch die Faszination des Unbekannten entstehen Vorstellungen, die sich nicht zu einem Bild runden, sondern im Stadium der Unbestimmtheit verharren, dabei aber etwas Verbrecherisches konnotieren. Der analytische und sprachliche Aufwand entspricht exakt jener anderen Anstrengung, mit der sich der Erzähler aufmacht, dem Fremden zu folgen, um etwas über sein Leben und seine Absichten zu erfahren. Die Straßen von London, durch die der Erzähler dem Fremden unbemerkt folgt, sind ein ebensolches Labyrinth wie die Tiefen der Seele, die er in dem Unbekannten vermutet und in die hineinzusehen er sich wünscht. Doch der Unbekannte bleibt undurchdringlich; am Ende des langen Weges durch die Großstadt hat der Erzähler keinerlei Aufschluß erhalten. Die Anonymität dieses Fremden ist so unaufhebbar wie die Anonymität der Großstadt; beide geben ihr Geheimnis nicht preis. Ebenso wie der Erzähler hätte der Leser erwartet, mehr über diesen Mann, der kein anderer ist als „the man of the crowd", zu erfahren. Doch der Anfang der Erzählung hätte ihn warnen können: „It was well said of a certain German book that 'er lasst (*sic!*) sich nicht lesen' [...]. There are some secrets which do not permit themselves to be told."[378] Am Ende rundet sich die Geschichte durch den Rückgriff auf den Anfang: „perhaps it is one of the great mercies of God that 'er lasst sich nicht lesen'."[379]

[376] Ebd.
[377] Ebd. S. 103.
[378] Ebd. S. 97.
[379] Ebd. S. 104.

Die Spannung der Geschichte besteht darin, daß diese selbst gar nicht aufgelöst wird; man erfährt nichts, und vielleicht ist es ja besser so. Nur scheinbar negativ, verweist dieses Ergebnis zurück auf das Problem von Individualität und Masse in der modernen Großstadt. Wie bei Baudelaire, sind auch bei Poe beide Figuren aus der Anonymität herausgehoben; sie finden einander durch ihre Besonderheit. Doch worin sie besteht, gibt der Mann, gibt die Stadt nicht preis. Das allgemeine Gesetz der großstädtischen Anonymität ist auch durch die Beobachtungen und die Handlungen des Erzählers nicht außer Kraft zu setzen. Der andere enthüllt sein Geheimnis nicht. Damit aber stellt sich die Frage, wovon der Text denn eigentlich erzähle. Er berichtet weder die Geschichte des Beobachters noch jene des alten Mannes, und am Ende steht nach allen Bemühungen das Scheitern. So wie es Bücher gibt, die man nicht lesen kann, gibt es Geheimnisse, die sich nicht entschlüsseln lassen. Eben diese Erkenntnis ist der 'Stoff' dieser Erzählung. *The man of the crowd* erzählt nicht die Geschichte einer Verfolgung oder die Geschichte eines Lebens, sondern die Geschichte von der Unmöglichkeit, in gewisse Dinge, gewisse 'Texte', Einsicht zu gewinnen. Wie der Erzähler einem Mann begegnet, den er *nicht* kennenlernt, wie er die Geschichte seines Scheiterns berichtet, liest der Leser einen Text, der ihm keine Aufschlüsse bringt. Nur intellektuell, nicht aber durch Seele und Gemüt, kann das Individuum auf die Großstadt reagieren, hatte Simmel ausgeführt. Doch von der Blasierheit, die den normalen Bewohner der Metropolen begleitet, ist bei Poe keine Spur. Unter nicht-normalen Bedingungen kommt bei Poe eine Individualität zur Anschauung, die nun wiederum so individuell ist, daß man sie gar nicht entschlüsseln kann. Wie für die Masse, bietet die Stadt auch Raum für die Individualität, die 'Ausbildung der Sonderart'. Letztlich aber, und dies wäre vor dem Hintergrund der Erzählung von Poe zu ergänzen, führt die Sonderart erneut zu einer Form höchster, nicht mehr kommunizierbarer Individualität. Die beiden Figuren begegnen einander nicht; und wenn der eine dem anderen folgt, ist dies nur die Parallelität der Einsamkeiten.

Als Fazit dieser kurzen Parallelführung von soziologischen und literarischen Texten[380] bleibt festzuhalten, daß die Gestaltungen der Großstadt bei Poe und Baudelaire vor dem Hintergrund der Analyse von Simmel an Tiefe gewinnen. Sie bestätigen einerseits Simmels These, die Großstadt nivelliere die Individualität und fordere sie damit zugleich heraus; andererseits aber begegnen die literarischen Texte der großstädtischen 'Sonderart' des Individuums mit einer gewissen Skepsis. Die Verbindung zwischen den diversen Figuren der Einsamkeit ist entweder

[380] Wie gut sich die Fragestellung für literatursoziologische Betrachtungen eignet, geht aus der Untersuchung von Walter Grasskamp hervor, der das Motiv der Vorübergehenden bis in die Trivialliteratur hinein verfolgt: Vgl. Grasskamp, Walter: *Trivialität und Geschichtlichkeit. Das Motiv der Passantin. Wissenschaftstheoretische Untersuchung zum ästhetischen Werturteil.* Diss. Aachen 1979.

gänzlich unrealisierbar wie bei Poe oder nur im Imaginären zu verwirklichen wie bei Baudelaire. Die Betrachtung des Textes von Simmel, der in sprachlich-diskursiver Hinsicht sein Thema ebenso 'imitiert', wie dies bei Baudelaire und bei Poe der Fall war, kann dem Literaturwissenschaftler dazu verhelfen, die besondere, konstitutive Rolle des Schauplatzes zu verstehen. Die behandelten Texte sind allesamt nicht nur Thematisierungen der Großstadt, sie sind auch jeweils deren Produkt. Vor dem Hintergrund der literarischen Gestaltungen erweist sich die Hoffnung, die Großstadt erklären, ihre Geheimnisse aufdecken zu können, als Illusion. Vielleicht ist ja die Literatur um einiges luzider als die Wissenschaft.

c) Literatur und Wissenschaften in der Fachdiskussion

Die Beziehung zwischen der Literatur und den Wissenschaften ist ein bisher wenig kultiviertes Terrain; das gilt nicht nur für die Komparatistik, sondern auch für die anderen Philologien. In der Geschichte der Komparatistik hat sich manches Problem herausgebildet, das zu vermeiden gewesen wäre, hätte man die Quellen aus den Anfängen des Faches studiert und ihre Einsichten bewahrt. Schon die frühesten komparatistischen Zeitschriften, Hugó Meltzls *Acta Comparationis litterarum universarum* und Max Kochs *Zeitschrift für Vergleichende Literaturgeschichte* bekennen sich faktisch und teilweise sogar explizit zur Behandlung der Literatur im Zusammenhang mit den Wissenschaften. In seiner Einleitung zur ersten Nummer seiner Zeitschrift spricht Max Koch vom „Zusammenhang zwischen Literatur und bildender Kunst, philosophischer und litterarischer Entwicklung“[381], den es zu erforschen gelte. Dabei ist klar, daß der Ausgangspunkt solcher Forschungen die Literatur sein muß: „Es handelt sich“, schreibt Konstantinović, „um Zusammenhänge, die über das literarische Phänomen hinausweisen, dabei jedoch immer von der Literatur ausgehen.“[382]

Es folgt aus der Polyvalenz der Literatur, daß sie auch Diskurse aus anderen Disziplinen in die eigenen Textmodelle integrieren kann und daß in der Folge eine Bezugsetzung zu den Wissenschaften erfolgen kann. Denn:

> [Literature] speaks to us immediately about things other than beauty: about religious and social attitudes, about moral and emotional values; and not about these things in the abstract, but about what they feel like in practice, in the experience of people.[383]

[381] Koch, Max: „Zur Einführung“. In: *Zeitschrift für Vergleichende Literaturgeschichte* 1, 1901, S. 1-12, hier S. 11.
[382] Konstantinović, *Vergleichende Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 114. Siehe auch die Zusammenstellung oben S. 32.
[383] Thorlby, zit. in: Prawer, a.a.O., S. 67.

Literatur und Wissenschaften haben somit im Ansatz einen gemeinsamen Gegenstand, welcher der Ebene des sozialen Wissens und der sozialen Erfahrung zuzuordnen ist. Im Unterschied zu den Wissenschaften stellt die Literatur diesen Wissens- und Erfahrungsfundus unter individuellem Blickwinkel dar – so wie ihn (zumeist erfundene, und zu diesem Zweck erfundene) Figuren in Texten erleben:

> It is the variety of this experience on subjects like fear and freedom and forgiveness which may in the end form the basis of comparative studies, in conjunction with non-literary materials bearing on the same questions, as they have been understood by philosophers, say, or sociologists, psychologists, historians [...].[384]

Unter diesem Aspekt hat die Literatur eine bedeutsame soziale Funktion: Sie übersetzt in individuelle Erfahrung, was Wissenschaften, ihrem Selbstverständnis nach, in abstrakter und möglichst allgemeiner Weise darlegen müssen.[385] Diese 'Besonderheit' individueller Erfahrung macht zugleich die Besonderheit der Literatur im Unterschied zu den Wissenschaften aus. Literatur und Wissenschaften sind nicht feindliche Geschwister, sondern bilden die beiden unverrückbaren Pole gesellschaftlichen Wissens und sozialer Erfahrung: im einen Fall subjektiv, im anderen objektiv. Wenn nun die Wissenschaft gelegentlich auch literarische Verfahrensweisen zeigt, die Literatur umgekehrt Anleihen bei den Wissenschaften macht, mag dies als ein Unbehagen an den eigenen konzeptionellen Grenzen ausdrücken; es beweist aber auch, daß die verschiedenen Bereiche der Kultur für- und gegeneinander durchlässig sind, so wie es das komparatistische Fachverständnis und der moderne, 'offene' Literaturbegriff implizieren. Im Vergleich zeigt sich zugleich das Eigene und das Fremde; deshalb sind gerade Vergleiche zwischen vermeintlich weit auseinanderliegenden Bereichen der Kultur besonders fruchtbar:

> Precisely this kind of comparison is capable of throwing into high relief what is distinctive in literature: which is certainly not that it is remote from truth, but rather that it makes other statements of truth seem remote from experience.[386]

---

[384] Ebd.

[385] Diese Verbindung ist auch verantwortlich dafür, daß nicht wenige Dichter, allen voran Goethe, nicht-literarischen Aspekten des sozialen Wissens und der Wissenschaften ein großes Interesse entgegenbringen. Im Kreis der uns hier interessierenden Autoren der Jahrhundertwende ist besonders auf Maurice Maeterlinck hinzuweisen – mit *Der Schatz der Armen* (1896), aber auch mit der ebenfalls mystischen Abhandlung *Vom Tode* (1913) verläßt er das Gebiet der Literatur. Es ist aber vor allem anhand seiner frühen Dramen offensichtlich, daß diese Fragestellungen auch Maeterlincks literarisches Œuvre prägen.

[386] Thorlby, ebd.

Wenn die bisher aufgeführten Positionen die besonderen Chancen hervorheben, die sich gerade aus dem Vergleich zwischen Literatur und Wissenschaften ergeben, bleibt dies nicht ohne Folgen für die Vorstellung von Begriff und Funktion der Literatur. Deshalb ist es Peles zufolge unabdingbar, „d'envisager avec plus d'attention les faits littéraires par rapport aux autres structures."[387] Denn:

> Le texte littéraire est élaboré à partir de différents aspects de la conscience collective. Ce qu'on pourrait désigner comme éléments religieux, scientifiques et philosophiques de cette conscience, apparaissent dans la structure littéraire comme autant de composantes d'un tout qui possède son unité propre. Dans un texte littéraire, à la différence des structures nettement conceptualisées, ces composantes gardent un caractère de polyvalence.[388]

Ganz ähnlich wie in anderen Bereichen literarischer Kontextualisierung – insbesondere im Falle kultureller, das heißt: nicht-literarischer Kontexte –, ist die Literatur immer Bezugs- und Ausgangspunkt des Vergleichs: Die konzeptionelle Offenheit, welche die Komparatistik auszeichnet, darf nicht vergessen machen, daß die AVL eine *Literaturwissenschaft* ist. Deshalb ist der Vergleich erst dann vorzunehmen, wenn die Bedeutung des Textes innerhalb der anderen Systeme deutlich gemacht wurde.[389] Mit der Einbindung der Literatur in andere, vermeintlich fremde kulturelle Systeme geht nicht der Verlust von Literarität einher, sondern im Gegenteil eine besondere Valorisierung:

> Par l'insertion dans un système plus large l'œuvre ne perd pas de sa singularité. Au contraire elle s'en trouve soulignée: à travers les corrélations que l'œuvre entretient avec les autres textes, sa propre mise en système devient plus évidente.[390]

---

[387] Peles, a.a.O., S. 323.

[388] Ebd.

[389] Vgl.: „[...] la mise en rapport du fait artistique avec le fait social n'est à entreprendre qu'après la valorisation du trait artistique à l'intérieur de l'ensemble dont il fait partie." (ebd. S. 325).

[390] Peles, a.a.O., S. 330.

4. Epochenbildung: Zur Notwendigkeit und Problematik von Periodisierungen

a) Begriffsbestimmung

Im Titel dieses Kapitels werden mit 'Epoche' und 'Periode' gleich zwei Begriffe verwendet, die eine Einteilung des historischen Kontinuums bezeichnen und damit die Möglichkeit von historischen Zäsuren überhaupt erkennen lassen. Mit der schon behandelten Gattungstypologie teilt die Periodisierung den Anspruch, die Vielfalt der historischen Gegenstände in ein Ordnungsschema einzufügen. Wie man bei Lebewesen bestimmte Reife- und Entwicklungsstufen annimmt, die in einer Lebensgeschichte zu Veränderungen führen, wird auch der Verlauf der Geschichte – freilich nicht immer nach biologischen Gesichtspunkten – eingeteilt. Die Bestimmung einer Epoche gehört zum Schwierigsten, was die Beschäftigung mit Literatur bereithält. Da mag es tröstlich klingen, wenn Hubert Teesing feststellt: „Die Problematik der Periodisierung teilt die Literaturgeschichte mit den anderen historischen Wissenschaften."[391] Die Periodisierung wäre demnach eine Notwendigkeit im Rahmen der historischen Wissenschaften, denn der Verlauf der Geschichte verlangt nach Einteilungen – oder genauer: uns verlangt es nach solchen Einteilungen. Deshalb will es uns auch so vorkommen, als seien diese 'Epochen' in der Geschichte tatsächlich enthalten. Durch die inneren Zäsuren und den vielleicht planvollen, zumindest aber nachvollziehbaren Verlauf unterscheidet sich die Geschichte vom bloßen Geschehen[392]: Dies zumindest verlangen die Kategorien, die wir an die Geschichte anlegen.

Für den Umgang mit historischen Phänomenen ist eine Einteilung in Epochen und Perioden zwar unabdingbar, trotzdem aber nicht leicht zu erstellen. Für die Literaturgeschichte kommt, zusätzlich zu der generellen Problematik der Differenzierung von Epochen, noch erschwerend hinzu, daß gerade in jüngerer Zeit die Notwendigkeit zusehends deutlicher wird, die Geschichte der Literatur im Kontext anderer historischer Phänomene zu situieren. Folglich ist eine Epoche nicht nur durch die Literatur gekennzeichnet, sondern gleichzeitig und auch gleichrangig durch die anderen Künste, die Entwicklung der Gesellschaft und die Leistungen der Wissenschaften. Kaum etwas aus dem Bereich der Kultur generell, das nicht zur Charakterisierung einer Epoche beitrüge. Ist die Komparatistik ohnehin die Disziplin der Kontextualisierung, nehmen die Kontexte im Falle einer Epochenbestimmung Dimensionen an, vor denen die bloße Literatur einer Zeit fast schon wie eine *quantité négligeable* erscheinen mag. Und doch: Auch

---

[391] Teesing, Hubert Paul: *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*, Groningen 1948, S. 1.

[392] Vgl. hierzu Stierle, Karlheinz: „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte". In: Ders.: *Text als Handlung*, München 1975, S. 49-55.

die Literaturwissenschaft ist auf die Abgrenzungen der Epochen angewiesen, und sei es zunächst nur, um auf der Basis typologischer Ähnlichkeiten den Vergleich von Texten zu ermöglichen.

Der Begriff 'Epoche' ist schon so weit in die Allgemeinsprache eingegangen, daß er nicht mehr definiert werden muß – seine 'Einfachheit' steht jedoch in eklatantem Gegensatz zur Schwierigkeit des Sachverhaltes, den er bezeichnet. Vermeintlich allein der Geschichte zugehörig, hat 'Epoche' ursprünglich einen philosophischen Inhalt. Als Zentralbegriff des antiken Skeptizismus bezeichnet 'Epoche' jenes notwendige und vernünftige Innehalten der Reflexion, aus dem unmittelbar die Seelenruhe ('ataraxia') entsteht. Doch bevor 'Epoche' den Augenblick des Innehaltens bedeutet, den Wendepunkt, mit dem eine neue Zeit beginnt, wird der Terminus in der Astrologie verwendet zur Bezeichnung der Stelle, die ein Himmelskörper in seiner eigenen Bahn oder im Verhältnis zu einem anderen einnimmt (Konstellation). Für die Übertragung des Epochen-Begriffs auf die Geschichte gibt es in der Antike keinen Beleg, weil der Geschichtsverlauf als ein zyklischer interpretiert wurde. Erst als im 16. und 17. Jahrhundert die Zeitrechnung 'historisch' genauer erfaßt werden soll, nähert sich 'Epoche' dem heutigen Begriffsverständnis an, meint aber zunächst noch Zeit*punkt*. Mit der Aufklärung, die den Geschichtsverlauf zu gliedern beginnt und somit nicht nur *eine* Geschichte, sondern miteinander konkurrierende Geschichtsverläufe entdeckt, erlangt der Epochenbegriff seinen heutigen Inhalt. Ausgehend von dem 'historischen' Einschnitt der französischen Revolution, den Kant als 'epochal' interpretiert – insofern, als sich nach ihm die Welt verändert –, entwickelt sich aus der chiliastischen Geschichtsdeutung die Vorstellung von historischen Epochen des Bewußtseins. Konstitutiv für den Epochenbegriff in diesem Sinne ist die Vorstellung, daß sich aus einem Ereignis tiefgreifende Veränderungen ableiten, die von relativer Dauer und Allgemeinheit sind. An diesem Punkt konvergieren der 'alte' Epochenbegriff ('Zeitpunkt') und der neue ('Zeitabschnitt'). Die Komplikationen des Begriffs in seiner Geschichte mögen als Zeichen dafür gewertet werden, daß auch die durch 'Epoche' bezeichneten Sachverhalte komplexer Art sind.

Als Zeitabschnitt verstanden, grenzt sich schon der Begriff 'Epoche' gegen das ab, was vor diesem Einschnitt liegt und im weiteren auch gegenüber dem, was auf die 'Epoche' folgt: Bei strenger Betrachtungsweise wäre, etymologisch gesehen, eine Epoche nach heutigem Verständnis durch zwei 'epochai' begrenzt. Zur Besonderheit einer Epoche gehört eine zweifache Differenz: Die Verschiedenheit besteht zum einen gegenüber der voraufgehenden, zum anderen im Vergleich mit der folgenden Ära. Indem die Begrenzung der Epoche durch Zäsuren gleichsam auf beiden Seiten vorgenommen wird, dem Beginn und dem Ende, wird die Periodisierung einer doppelten Fragestellung unterworfen: Zum einen gilt es, die Besonderheit einer Epoche in ihrem Verlauf zu erfassen, zum anderen

aber müssen die Daten der Begrenzung möglichst genau bestimmt werden. Daraus folgt, daß die Epoche immer eine Interpretation (oder auch: eine Konstruktion) *a posteriori* ist; von Epochen kann man erst sprechen, wenn sie vergangen sind.

In Anbetracht der Begriffsgeschichte von 'Epoche' ist es weitgehend – zumindest für die neuere Zeit – sinnlos, eine Unterscheidung gegenüber einer 'Periode' vornehmen zu wollen, so wie es Weisstein anstrebt.[393] Zwar rückt der Begriff 'Periode' bei etymologischer Betrachtung in die Nähe zum Gedanken einer Wiederkehr ('periodisch') und ist insoweit zyklisch bestimmt; aus historischer Sicht aber sind beide, 'Epoche' und 'Periode' (oder: 'Bewegung[394]) weitgehend deckungsgleich. Trotzdem bleibt festzuhalten, daß in 'Periode' nicht der bedeutungsschwere Sinn mitklingt, der 'Epoche' – und dabei vor allem das Adjektiv 'epochal' – kennzeichnet; deshalb ist der Begriff 'Periode' auch geeignet, kürzere Zeitabschnitte zu benennen. Wenn René Wellek 'Periode' definiert, gilt die Bestimmung, wie Weisstein mit Recht vermerkt, auch für 'Epoche'; unter 'Periode' sei „a time dominated by a system of norms" zu verstehen, „whose introduction, spread and diversification, integration and disappearance can be traced".[395]

Der historische Terminus 'Epoche' für eine Zeitspanne, die sich durch ihre Besonderheit aus dem geschichtlichen Kontinuum heraushebt und auf beiden Seiten an andere Epochen angrenzt, impliziert eine generelle Schwierigkeit: Wann beginnt eine Epoche, wann endet sie und durch welche Merkmale wird sie charakterisiert? Ist die Abgrenzung nach außen schon nicht ohne Probleme vorzunehmen, ergibt sich eine zusätzliche Schwierigkeit durch die Unterscheidung nach innen: Nicht alles, was in einer (nehmen wir an: deutlich nach Anfang und Ende begrenzten) Epoche im Bereich der Wirtschaft und Politik geschah, nicht alles, was in den Künsten und Wissenschaften hervorgebracht wurde, ist gleichermaßen epochentypisch. In der Zeit, aus denen die Beispieltexte unserer Darlegungen entstanden, gibt es eine florierende Trivialliteratur, die gewiß nicht in demselben Maße die Epoche des Fin-de-siècle und der Décadence charakterisiert wie unsere Beispieltexte. Da die Definition von 'Epoche' das Neue, das Besondere zu erfassen sucht, sind Formen der Trivial- oder Populärliteratur dafür kaum geeignet.[396] Dies macht indes eine Schwierigkeit der Epochenbestimmung deutlich, die, auf der Ebene sozusagen kanonisch legitimierter Daten operierend, andere, konkurrierende Geschichten ignoriert. Der künstlerische 'Höhenkamm' ruht

[393] Weisstein, *Einführung*, a.a.O., S. 119.
[394] Jost spricht von „movements"; vgl. *Introduction*, a.a.O., S. 83-126.
[395] Zit. bei Weisstein, *Einführung*, a.a.O., S. 199 f.
[396] Zum 'schematischen' Charakter der Trivialliteratur vgl.: Zimmermann, Hans-Dieter: *Trivialliteratur? Schemaliteratur! Entstehung, Formen, Bewertung*, 2. Aufl. Stuttgart 1982.

auf einer Alltags- oder Trivialkultur, die nicht epochenbildend ist oder nicht als solche verstanden wird.

Eine Veränderung wahrzunehmen bedeutet demnach, mehrere Systeme vergleichend zu betrachten; ein synchroner Gesichtspunkt – die Physiognomie einer Epoche im Vergleich zu einer oder mehreren anderen – wird mit einem diachronen Aspekt, dem Übergang von einer Epoche zu anderen, verbunden. Bei dieser Problematik scheint die Begriffsgeschichte noch nachzuklingen, die ja von ebendieser Ambivalenz von 'Epoche' (als Moment des Wechsels und als Dauer) bestimmt war. Wenn die Literaturgeschichtsschreibung keine rein literarische Aufgabe ist, sondern auch den jeweiligen Zeit- und Epochenkontext einbezieht, kombiniert sie, auf der Ebene von Texten betrachtet, fiktionale mit nicht-fiktionalen Quellen. Hierin kann nur ein Problem sehen, wer die fiktionale Literatur in einem Arcanum ansiedelt, das von äußeren, konkret-empirischen Bedingungen unabhängig ist. Die oben angestellten Überlegungen zum Literaturbegriff aber hatten schon gezeigt, daß bei fiktionalen Texten Realität nicht negiert, sondern nur problematisiert wird. Dazu bemerkt Martin Brunkhorst:

> Auch bleibt der Gegenstand ihrer Darstellung [sc. der Literaturgeschichte] ohne den Kontext paralleler oder gegenläufiger Vorgänge auf anderen Gebieten in seiner Verstehbarkeit entscheidend verkürzt.[397]

b) Anwendungsbeispiele

Die Entscheidung, dieser Darstellung die Literartur des Fin-de-siècle zugrundezulegen, folgt aus der Natur der Epoche selbst.[398] Wie die Bezeichnung schon suggeriert, versteht sich das Fin-de-siècle nicht als Zeit des Aufbruchs, sondern als Endzeit, der vieles im besten wie im schlimmsten Sinne problematisch ist – darunter vor allem die Idee der Vollendung. Eine solche Epoche des Fragens und der Selbstzweifel entwickelt im Rahmen verschiedenster kultureller Aktivitäten

[397] Brunkhorst, Martin: „Die Periodisierung in der Literaturgeschichtsschreibung". In: Schmeling (Hg.), *Vergleichende Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 25-48, hier S. 27. Die Darstellung im dritten Abschnitt dieses Kapitels ist Brunkhorst vielfach verpflichtet.
[398] Die jüngste und scheinbar einschlägige Veröffentlichung *Europäische Jahrhundertwende. Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900*, hg. von Ulrich Mölk, Göttingen 1995, ist eine Sammlung von Beiträgen aus der Sicht verschiedener akademischer Disziplinen, die indes – abgesehen von dem Beitrag von Fritz Paul über Strindberg und Munch – keine komparatistischen Ansätze zeigen. Das Desiderat einer Epochendarstellung in vergleichender Sicht und unter ausdrücklicher Berücksichtigung von Politik, Wissenschaft und Gesellschaft bleibt auch nach dieser Publikation bestehen. Zur Jahrhundertwende als literarischer Epoche in komparatistischer Sicht vgl.: Mennemeier, Franz Norbert: *Literatur der Jahrhundertwende. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910*, 2 Bde., Bern usw. 1985 und 1988.

eine besondere Offenheit für das jeweils 'Andere', gleich ob jene Differenz die fremde (fremdsprachige) Literatur, die anderen Künste oder die *sui generis* verschiedenen Aktivitäten wissenschaftlichen Forschens betrifft. Als Epoche programmatischer Alterität entwickelt die Jahrhundertwende ein dichtes Netzwerk von innerliterarischen Bezügen und ein komplexes Gefüge zwischen Literatur, Kunst und Wissenschaften – die Komparatistik sieht sich dadurch in besonderer Weise herausgefordert und befruchtet; daß zudem die akademische Etablierung des Faches ein 'Werk' der Jahrhundertwende ist, sei nur am Rande vermerkt. Der gegebene Rahmen unserer Darstellung kann freilich nicht leisten, was noch immer ein Desiderat der Forschung ist: die paradigmatische Aufarbeitung all dessen, was die Epoche des Fin-de-siècle im Kern bestimmt und bis in ihre Ränder hinein ausmacht.

Um am Ende dieser Einführung noch einmal zum Anfang zurückzukehren: Wie die Textanalysen darzulegen versuchten, gibt es zwischen den Passante-Gedichten nicht nur Ähnlichkeiten, sondern auch Unterschiede. Der Sachverhalt ist als solcher nicht bemerkenswert; die Frage aber, woher die Gemeinsamkeiten, woher die Differenzen rühren, bedarf einer weiteren Reflexion. Baudelaire als der unmittelbare Anreger, ja der geistige Vater des Symbolismus verfocht noch eine andere Poetik als George, oder, *implicite*, Hofmannsthal; er steht am Beginn der 'klassischen Moderne', die er theoretisch durch ihre Verflochtenheit mit der Antike zu begründen suchte. Die Modernität ist nur die eine Seite des Schönen, deren andere das Ewige ist; die Poesie des Vergehens und der Flüchtigkeit findet ihren Widerpart im Dauernden, Ewigen. Aus dieser Ambivalenz des Schönen, der die Kraft zur Versöhnung der Gegensätze innewohnt, entstehen der Reiz und die Tiefe des Geschehens im Trubel der Großstadt. Die Passantin ist ausgezeichnet, nicht nur durch ihre Schönheit und ihre Besonderheit, sondern vor allem durch ihre unverrückbare Nähe zur Baudelaireschen Ästhetik; hier liegt der Grund für jene Dauer, ja Ewigkeit der Liebe, die dem Sonett am Ende seine unverkennbare Individualität verleiht – vor dem Hintergrund der Modernität der Großstadt. In einigen Bereichen des Vergleichs geriet die immanente Interpretation, nach der bisher verfahren wurde, deutlich an ihre Grenzen. Wo die bei Baudelaire so unpoetisch bezeichnete „jambe de statue" ihren Ursprung hat, blieb ebenso offen wie die Frage, wodurch der Unterschied der Schauplätze bedingt sei. Hat das 'Bild', das bei George vom anderen entstehen soll, einen historisch erklärbaren Grund? Und vor allem: Gibt es zwischen den Gedichten eine nachweisbare, mit Ďurišin: kontaktologische Beziehung, oder beruht die Ähnlichkeit auf einer typologischen Verwandtschaft, die in einer psychologischen Affinität, in den jeweiligen soziologischen Rahmenbedingungen oder in der Besonderheit der Epoche eine Erklärung findet? Das Beispiel erweist sich erneut als 'sprechend', denn sowohl die Wahl der Gattung 'Lyrik' als auch die in allen Gedichten deutliche Hinwendung zur Kunst – besonders zu 'anderen' Künsten, der bil-

denden Kunst bei Baudelaire und George, der Musik bei Hofmannsthal – sind typisch für die Epoche der Jahrhundertwende, deren großer Inspirator Baudelaire war. So definiert sich das Fin-de-siècle zum einen durch die Präferenz der lyrischen Gattung, die sogar zur Lyrisierung des Dramas führt, des weiteren aber durch bestimmte Themen – wie zum Beispiel die 'femme fatale', die in Wildes *Salomé* einen ihrer bedeutendsten Auftritte hat – und generell durch den Vorrang der Kunst und ihre Thematisierung, die der Epoche auch den Namen 'Ästhetizismus' verlieh. Dies alles ist schon in anderem Zusammenhang – bei der Darstellung der Thematologie und der Gattungstypologie – gesagt worden. Nachzutragen wäre, daß die Epoche der Jahrhundertwende auf breiter Basis auch von nicht-literarischen und nicht-künstlerischen Strömungen gekennzeichnet ist, die wiederum eine Rückwirkung auf die Literatur ausüben. Bedeutend sind in diesem Zusammenhang der 'dekadente' Wagnerismus, dem Erwin Koppen eine Studie widmete[399], der Einfluß Schopenhauers und die allenthalben wahrnehmbare Präsenz Nietzsches.[400]

Eine Abgrenzung der Epoche, aus der *ex negativo* die Besonderheit des Fin-de-siècle hervorgeht, läßt sich erneut mit Hilfe des 'Passante'-Motivs vornehmen. Das folgende Beispiel von Nerval, der Romantik zugehörig, behandelt ebenfalls das Motiv des Vorübergehens, zeigt aber deutlich die Unterschiede zu Baudelaire, George und Hofmannsthal:

Une allée du Luxembourg.

Elle a passé, la jeune fille
Vive et preste comme un oiseau:
A la main une fleur qui brille,
A la bouche un refrain nouveau.

C'est peut-être la seule au monde
Dont le cœur au mien répondrait,
Qui venant dans ma nuit profonde
D'un seul regard l'éclairerait!

Mais non, – ma jeunesse est finie ...
Adieu, doux rayon qui m'as lui, –
Parfum, jeune fille, harmonie ...
Le bonheur passait, – il a fui![401]

---

[399] Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin und New York 1973.

[400] Vgl. hierzu: Mennemeier, a.a.O., Bd. 2, S. 15-24 sowie Meyer, Theo: „Nietzsche als Paradigma der Moderne". In: Piechotta, Hans-Joachim; Wuthenow, Ralph-Rainer; Rothemann, Sabine (Hgg.): *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 1: *Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende*, Opladen 1994, S. 136-170.

[401] Nerval, Gérard de: *Œuvres*, 2 Bde, Paris 1966, Bd. 1, S. 46.

Auch in diesem Textbeispiel ist vom Vorübergehen die Rede, doch wird es als das normale Vergehen der Lebenszeit interpretiert. Die Begegnung zwischen einem offenbar älteren Mann und einem jungen Mädchen macht der Ich-Instanz deutlich, daß ihre Jugend beendet ist, das Glück nur noch flüchtig aufscheint und bald danach entflieht. In Nervals Gedicht, das einem ruhigen Rhythmus folgt und liedhafte Komponenten aufweist – in Analogie zu dem „refrain nouveau", den das Mädchen singt oder summt –, ist keine Spur jener Erschütterungen wahrnehmbar, von denen das Passante-Gedicht Baudelaires Zeugnis ablegt. Zu dieser Beobachtung paßt die veränderte Rolle der Großstadt, die bei Baudelaire zentral, bei Nerval allenfalls marginal ist, insofern der Jardin du Luxembourg ein Pariser Park ist. Wenn das junge Mädchen eilig (oder auch nur beschwingt) vorübergeht, ist dabei der moderne Lebensrhythmus ohne Belang: der Vergleich („comme un oiseau") ist der Natur entnommen und nicht der Zivilisation. So wie das Mädchen, geht auch das Glück vorbei, das im Modus der Unbestimmtheit („peut-être") und versehen mit der Metaphorik von Licht und Dunkel aufschien. Die liedhafte Komponente des Textes trägt dazu bei, daß die Begegnung nicht schockartig zwei Menschen zusammenführt wie bei Baudelaire, sondern daß die offenbar harmlose Melodie, die das Mädchen singt, zu einer erträumten, aber eben nicht realisierbaren Harmonie führt. Die Begegnung ist in keiner Weise schicksalhaft und, wie bei Baudelaire, mit einer Erfahrung von Transzendenz verbunden, sondern führt in eine ruhige Resignation: Die eigene Jugend ist vorbei, und es gibt keine tiefere Begegnung zwischen dem sprechenden Ich und dem Mädchen als jene, die sich momenthaft ereignet. Im Vergleich zu dem Gedicht Baudelaires fällt auch die sehr schlichte Sprache auf, die, ihrerseits liedhaft, das Geschehen – gegenüber Baudelaire – gleichsam entschärft. Es ist normal, scheint das Gedicht als Botschaft zu vermitteln, daß der Mensch altert, und es ist auch nicht ungewöhnlich, daß ein älterer Mann von dem Charme eines jungen Mädchens bezaubert wird. Konsequenzen aber hat das nicht – außer der Einsicht in das eigene Alter und in die Unmöglichkeit einer Beziehung, die „vielleicht", unter anderen Bedingungen, das Glück ausgemacht hätte.

Ganz offensichtlich anders ist die Situation in August Stramms Gedicht „Vorübergehn", das nicht dem Fin-de-siècle, sondern der hierauf folgenden Epoche des Expressionismus, angehört:

Das Haus flackt in den Sternen
Mein Schritt verhält und friert.
In deinem Schoße schläft mein Hirn.
Mich fressen Zweifel!
Voll
schattet deine Büste in dem Fenster
Das Spähen hüllt mich lautlos
Die Sterne streifeln glühes Eisen

Mein Herz zerkohlt!
An diesem Fenster
Eist
Ein Windhauch Asche.
Die Füße tragen weiter leere Last![402]

Die Sprecherinstanz hält inne vor einem Haus, in dem eine Frau erkennbar ist („Voll / schattet deine Büste in dem Fenster"), mit der ihn offenbar eine intensive Beziehung verbunden hatte („In deinem Schoße schläft mein Hirn.") Die außerordentlich heftige, ja gewaltsame Sprachgebung zeigt die Intensität des Erlebens an, läßt es aber nirgends konkret werden. Die jahreszeitlich bedingte Kälte („Mein Schritt verhält und friert."; „An diesem Fenster / Eist / Ein Windhauch Asche.") kontrastiert auf das Heftigste mit der inneren Glut: „Die Sterne streifeln glühes Eisen / Mein Herz zerkohlt!" Gegenüber dem Vorherrschen der optischen Eindrücke tritt die Lautlosigkeit des Spähens fast zurück, ist nur dem 'Schlaf' des Hirns in „ihrem" Schoß korreliert.

Um den Unterschied der Epochen zwischen Nerval, Baudelaire, George und Hofmannsthal einerseits und Stramm andererseits zu erfassen, ist ein Blick auf die Sprache von höchstem Interesse. Gewaltsam und heftig, teilweise auch gegen die übliche Semantik geschrieben (vgl. das als Verbum verwendete „eisen"), arbeitet der Text die Enttäuschung und die Zweifel ab, die den Sprecher ankommen. Das schlafende Hirn, das zerkohlende Herz, die „leere Last" am Ende zeigen ein Leiden auf, das wie ein Verlust der Persönlichkeit anmutet. Gegenüber der Fülle einer nur imaginierten, dafür aber um so beständigeren Liebe bei Baudelaire vollzieht sich bei Stramm 'im Vorübergehen' ein (wodurch auch immer) erzwungener Abschied, der im Moment des Innehaltens für kurze Zeit noch einmal suspendiert wird. Nicht die Frau geht hier vorüber, sondern das sprechende Ich; während sie in ihrem normalen Lebensraum verbleibt, ist der Partner schließlich zum Weitergehen gezwungen. Im Modus des Motivs vom Vorübergehen wird bei Stramm, anders als bei Baudelaire, nicht eine beginnende, schon im ersten Moment vollständig präsente und erfüllte Liebe beschrieben, sondern eine Beziehung, die bereits beendet ist: Das Vorübergehen ist ein Weggehen. Aus diesem Vorgang, gegenüber Baudelaire die Umkehrung des Geschehens, erklärt sich auch die Heftigkeit des Vokabulars, die zwar bei Stramm generell anzutreffen ist, aber nicht ohne Beziehung zu der jeweiligen Thematik bleibt. Das Vorübergehen mag bei Stramm auch bedeuten, daß der Schmerz – später – vorbeigeht. Doch im Moment des Sprechens ist er von einer kaum darzustellenden Heftigkeit und Schärfe, der das expressive Vokabular und der fast zerstörerische Duktus Sprache verleiht.

402 Stramm, August: „Vorübergehn". In: Ders.: *Die Dichtungen. Sämtliche Gedichte, Dramen, Prosa.* Hg. v. Jeremy Adler, München 1990, S. 38.

Es ging aus den einleitenden Bemerkungen zur Fragestellung dieses Kapitels bereits hervor: Die Epoche 'Jahrhundertwende' mit den sie ausmachenden Tendenzen in Literatur, Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft darstellen zu wollen, wäre ein nicht nur unmögliches, sondern, wagte man es, auch wissenschaftlich unredliches Vorgehen. Das vorliegende Kapitel ist, noch weitaus mehr als die anderen Darstellungen der Arbeitsbereiche der Komparatistik, dem Aufzeigen eines Problemhorizonts und nicht der 'Lösung' von Problemen gewidmet. Gleich ob man diese Intention als resignativ bezeichnen will oder in ihr nur eine weise Beschränkung sieht, ist die durch unsere Beispiele gegebene und ausdrücklich als Beispiel gewählte Epoche von einer besonderen Problematik gekennzeichnet. Was als Fin-de-siècle, Jahrhundertwende oder Belle Epoque benannt wird, ist in den Abgrenzungen der 'Epoche' – als Zeitpunkte des Anfangs und des Endes – keineswegs eindeutig bestimmt. Es kommt erschwerend hinzu, daß als Binnendifferenzierung auch noch 'Dekadenz', 'Symbolismus', 'Impressionismus', 'Moderne' verwendet werden, die ein einheitliches Bild in den Bereich der Illusion verweisen. So stellt sich am Beispiel der Jahrhundertwende mit besonderer Brisanz die Frage, ob es sich hierbei um eine kohärente Epoche handle oder ob die genannten Bezeichnungen nicht mehr oder minder Ausdruck der Unmöglichkeit (oder: unserer Unfähigkeit) sind, diesen relativ kurzen Zeitraum als Epoche zu erfassen – zumal sich in den verschiedenen Ländern unterschiedliche Tendenzen zeigen, die eine einheitliche Abgrenzung der Epoche zusätzlich erschweren. Die Häufung der diese Zeitspanne kennzeichnenden Begriffe wäre somit nicht Ausdruck konzeptionellen Reichtums, sondern im Gegenteil die entlarvende Diagnose der Ratlosigkeit und der Verlegenheit. Die Besonderheit der Geisteswissenschaften, die eher Prozesse der Aneignung von Einsichten und Wege der kritischen Reflexion zu ihrem Gegenstand haben als erlernbares und unerschütterliches Wissen, wird in einem Bereich wie der Epocheneinteilung besonders greifbar, aber auch als Problem virulent. Deshalb steht die Periodisierung unter den Arbeitsgebieten des Faches in dieser Darstellung mit einem gewissen Recht am Ende, denn hier zeigt sich, daß alle historische Solidität der Recherche schließlich nicht, Aufrichtigkeit des Forschenden vorausgesetzt, darüber hinwegtäuschen kann, daß die Geisteswissenschaften mit Theorien, Modellen, Interpretationen arbeiten, die allesamt die Besonderheit (oder auch: den Vorteil?) haben, nur Annäherungswerte bereitzustellen, so daß der Raum, den man soeben auszuschreiten und zu vermessen glaubte, sich auf weitere und größere Räume hin öffnet, die, je nach Perspektive, die *er*mutigende oder *ent*mutigende Gewißheit schaffen, es gebe noch viel zu erforschen.

c) Die Periodisierung als Gegenstand der Fachdiskussion

So viel ist deutlich: Nach den einleitenden Überlegungen kann als sicher gelten, daß es ein kulturelles Erfordernis und sozusagen ein humanes Bedürfnis ist, den Verlauf der Geschichte in Epochen und Perioden einzuteilen, wie auch immer der systematische Status solcher Einteilungen zu bewerten ist – ob es eine Epoche objektiv 'gibt' oder ob sie nicht vielmehr, wie der Konstruktivismus annimmt, eine mentale Konstruktion ohne Realitätsäquivalent ist. Das zur Klarstellung gewählte Beispiel des Fin-de-siècle suchte deutlich zu machen, daß eine Epoche im allgemeinen internationalen Charakter hat, daß sie somit nicht nur in einem Land auszumachen ist – was genaue Abgrenzungen und präzise Definitionen erschwert. In diesem internationalen Gesichtspunkt liegt einer der Gründe dafür, daß die Epochendarstellung ein Teilgebiet der Komparatistik ist, denn bei aller Ähnlichkeit der Epochen in den verschiedenen Ländern ist oft auch festzustellen, daß sich von einem Land zum anderen Phasenverschiebungen ereignen.[403] Doch ein zweites ist mitzubedenken: Selbst wenn, wie in allen Arbeitsbereichen unserer Disziplin, die Literatur im Mittelpunkt der Bemühungen steht, ist im Falle der Epochendarstellung ihre Begrenztheit evident. Eine Epoche wird sich kaum nur durch die Literatur bestimmen lassen, und durch *eine* (National-) Literatur schon gar nicht. Die Einteilung des historischen Kontinuums in Epochen und Perioden kann, auch wenn sie im Kern auf die Literaturgeschichte ausgerichtet ist, auf die Einbeziehung des kulturellen, sozialen und politischen Spektrums der Zeit nicht verzichten. Hierin liegt die Bedeutung der Epocheneinteilung für die Fragestellungen der Komparatistik und umgekehrt die Bedeutung der AVL für die Problematik der Periodisierung. Am Beispiel der Epochenkonzeption wird deutlich, wie sehr die Literatur mit anderen Bereichen der Kultur verwoben ist und wie gering der Anteil dessen veranschlagt werden muß, was *nur* literarisch ist. Diese beiden Gesichtspunkte – die Internationalität der Epochen und die Einbettung der Literatur in einen kulturellen Kontext – verweisen die Problematik der Epocheneinteilung in den Aktionsraum der AVL.

Es überrascht indes, daß die meisten der vorliegenden Einführungen in die Komparatistik – und die in Deutschland gängigen zumal – der Epochenproblematik keinen Raum geben. Die deshalb um so mehr hervorzuhebenden Ausnahmen sind die Darstellungen bei Schmeling und Weisstein. Aus beiden Einführungen geht freilich nicht hervor, *inwiefern* die Epochenproblematik, deren Zugehörigkeit zur Komparatistik durch die Behandlung suggeriert wird, den Gegenständen der AVL zuzurechnen ist. Beide Texte – der von Weisstein und die Darstellung von Brunkhorst – versuchen, die Begriffe zu definieren (dies wird besonders deutlich in

403 Dies hat schon 1924 Lovejoy für die Romantik dargestellt. Vgl. Lovejoy, A.O.: „On the Discrimination of Romanticism". In: *Publications of the Modern Language Association* 39, 1924, S. 229-253.

der Darstellung von Weisstein) und die verschiedenen Möglichkeiten der Epocheneinteilung Revue passieren zu lassen: Das ist wichtig, aber nicht fachspezifisch. So gilt für die Problematik der Periodisierung, die in beiden Darstellungen nur auf die Literatur bezogen wird, Ähnliches wie für die Gattungstypologie: auch sie scheint nur bedingt ein Heimatrecht in der Komparatistik zu genießen. Dabei ist jedoch unübersehbar, wie eng die Periodisierung der Literatur mit anderen Arbeitsgebieten der Komparatistik verbunden ist. Mit der Gattungstypologie teilt die Epocheneinteilung die Besonderheit, ein konzeptionelles Konstrukt zu sein, das zwar aus den Gegenständen deduziert wird, dessen systematischer Status aber auf der Ebene der Konzepte und nicht auf dem Niveau der Empirie zu situieren ist. Auch seitens der Thematologie erhält die Gattungsproblematik gleichsam konzeptionelle Schützenhilfe, denn Themen können, wie das Beispiel der 'femme fatale' belegt, epochenspezifisch sein; und sind sie es nicht gemäß ihren Inhalten – man wird kaum behaupten dürfen, die Thematik des Todes sei als solche für die Jahrhundertwende typisch –, so bildet doch deren spezifische Behandlung zumeist ein epochentypisches Merkmal. Auch die Einflußforschung (und die Rezeptionsästhetik zumal) können Fragen der Epochendarstellung tangieren: Während sich zum Beispiel in der französischen Romantik und bis hin zum Symbolismus eine deutliche Präferenz für deutsche Positionen abzeichnet und Frankreich sozusagen das 'Nehmerland' ist, wird es im Fin-de-siècle umgekehrt zum 'Geberland': das betrifft nicht nur Deutschland, sondern auch England und Spanien. Mit der Periodisierung ist jener Bereich der Komparatistik erreicht, in dem sich Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft auf das engste verbinden. Was die Schwierigkeit des Gegenstandes unterstreicht und damit teilweise auch erklären mag, warum sich so viele Einführungen in das Fach die Beschäftigung mit der Periodisierung versagen, sind eben jene Verflechtungen mit vielen Bereichen des Faches *und* mit den kulturellen Kontexten der jeweiligen Zeit.

Wenn es darum geht, solche 'Schnitte' in die Geschichte zu legen, die eine Epoche von der vorhergehenden und der folgenden sondern, sind verschiedene Möglichkeiten der Einteilung denkbar. Die einfachste Methode ist die annalistische: ein bestimmtes Datum kann 'historisch' werden – eine Jahreszahl –, oder auch eine bestimmte Zeitspanne, die sich nach Dezennien oder, der wohl gängigste Fall, nach Jahrhunderten bemißt: das Jahr 1912, die Literatur der Zwanziger Jahre die Literatur des 18. Jahrhunderts. Hans Robert Jauß hat das Jahr 1912 als den Beginn einer neuen, von den Avantgarden geprägten Welle des Modernismus ausgewiesen; „wie im Brennspiegel" erscheint kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges ein „Frontwechsel" – sowohl in der Literatur (was Jauß am Beispiel Apollinaires darlegt) als auch in den anderen Künsten.[404] Es ist evident, daß nicht

[404] Jauß, Hans Robert: *Die Epochenschwelle von 1912.* Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1986, Bericht 1.

jedes beliebige Jahr zum Datum eines Epochenwechsels werden kann; vielmehr muß sich eine Konstellation von veränderten Rahmenbedingungen nachweisen lassen. Ähnliches gilt für die annalistische Einteilung nach Dezennien. So sind zum Beispiel die Zwanziger Jahre eine Epoche der Erneuerung, in der sich der 1912 erst noch beginnende Modernismus auf breiter Front artikuliert und durchsetzt. Diese Epoche ist indes nicht streng auf die Jahre zwischen 1920 und 1929 beschränkt, sondern umfaßt die Zeitspanne zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und dem Beginn des Faschismus. Das 18. Jahrhundert gegenüber dem 17. einerseits, dem 19. andererseits abzugrenzen, scheint zunächst wenig Probleme zu bereiten. Doch auch hier gilt, daß sich die europäische Aufklärung nicht mit dem Glockenschlag des neuen Centenniums durchsetzt und daß es schon vor dem kalendarischen Ende des Jahrhunderts von der Empfindsamkeit und der beginnenden Romantik ('Präromantik') abgelöst wird. Die annalistische Methode, so exakt und so neutral sie erscheinen mag, kommt ohne inhaltliche Kriterien nicht aus, will man nicht die gesamte Literaturproduktion der jeweiligen Zeitspanne für epochentypisch erklären. Auch die Regierungszeit eines Herrschers kann, die Bedeutung des jeweiligen Persönlichkeit vorausgesetzt, ein Einteilungskriterium abgeben (Karolingische Literatur, das Wilhelminische Zeitalter, *Elizabethan literature*, *le siècle de Louis XIV*, das Zeitalter Friedrichs des Großen). Solche Einteilungen machen deutlich, daß in der Periodisierungsproblematik die verschiedenen 'Stränge' der Geschichte – politische Geschichte, Sozialgeschichte, Literaturgeschichte – verknüpft sind. Auch Bezeichnungen wie „Restoration literature", „littérature de la résistance" oder „Exilliteratur" haben politische Bezüge, die aus der Realgeschichte entnommen sind. Entsprechend können neuere Denominationen wie 'postkoloniale Literatur' ihren politisch-sozialen Hintergrund nicht verleugnen. Auch soziale Kontexte der Literatur sind gelegentlich, indes nicht immer, für Periodisierungsbemühungen hilfreich: höfische Literatur etwa oder auch Arbeiterliteratur. Bei all diesen Unterteilungen werden allgemein historische Kriterien auf die Literatur übertragen, wobei vorausgesetzt ist, daß die Epochen der Real- oder Sozialgeschichte auch für die Literatur von Bedeutung sind. Scheinbar adäquater sind Epochenbezeichnungen, die sich von großen Dichtern herleiten: so spricht man vom Zeitalter Dantes, Shakespeares oder Goethes. Hier durchdringen sich stilgeschichtliche und biographische Forschungen. Besonders bei der 'Goethezeit' wird aber deutlich, daß diese scheinbar homogene Epoche durchaus verschiedene literarische Strömungen umfaßt: die Empfindsamkeit, den Sturm und Drang, die Klassik, die Romantik und den Beginn des Biedermeier.

Im Gegensatz zu Einteilungskriterien, die auf historische Epochen oder auf bedeutende Persönlichkeiten ausgerichtet sind, entwickelten die russischen Formalisten die Konzeption einer Funktionsgeschichte der literarischen Systeme. Sie sind, wie Tynjanov bei der Ausformung seines evolutionären Konzepts der Lite-

raturgeschichte darlegt, von anderen historischen 'Reihen' begleitet und bilden nur einen 'Strang' unter vielen anderen. Jede Epoche setzt sich Tynjanov zufolge gegen die ihr vorausgehende mehr oder minder polemisch ab, wobei sie aber auf zeitlich weit entfernte frühere Epochen zurückgreifen kann.

> Jetzt ist der Zeitpunkt, die Frage nach dem Haupttterminus der Literaturgeschichte zu stellen: nach dem Terminus *Tradition*. Wenn wir davon ausgehen, daß Evolution die Veränderung im Wechselverhältnis der Systemglieder ist, das heißt: die Veränderung der Funktionen und formalen Elemente, so läuft Evolution auf Ablösung der Systeme hinaus.[405]

Das Aufbegehren der Avantgarden in der Moderne wird zum Paradigma eines Epochenkonzepts, das Altes verdrängt und Neues an dessen Stelle setzt. Durch die Konzeption eines literarischen Polysystems, in dem jeweils verschiedene Elemente je nach Epoche aktualisiert oder auch in den Hintergrund gedrängt werden, läßt sich die Besonderheit einer Epochen relativ genau beschreiben.

Die Einteilungskriterien hat die Literaturgeschichte nicht selten mit anderen 'Geschichten' gemeinsam: Kulturelle (Renaissance) oder geistesgeschichtliche (Aufklärung) Kriterien fanden dabei ebenso Anwendung wie solche der Religion (Literatur der Reformationszeit, der Gegenreformation) oder der Philosophiegeschichte (Scholastik, Idealismus, Existentialismus). Auch den Nachbarkünsten verdankt die Literatur Epochenbezeichnungen: Barock und Rokoko stammen aus der Kunstgeschichte, Biedermeier ist der Innenarchitektur und der Mode entlehnt; Jugendstil schließlich entstammt als Bezeichnung dem Namen einer Zeitschrift und wird sowohl für die Bildenden Künste der Zeit als auch, freilich in geringerem Maße, für die Literatur verwendet. Da die Literaturgeschichtsschreibung ihrerseits ein historisches Phänomen ist, kann sie, selbst bei besserer Einsicht, die tradierten Epocheneinteilungen und -bezeichnungen nicht einfach über Bord werfen. Ein gewisser Mangel an Einheitlichkeit ist deshalb aus Gründen des Respekts vor der Geschichte hinzunehmen.

Gleich in welcher Weise sich die Einteilung des historischen Kontinuums in Epochen und Perioden vollzieht: auf allen Ebenen ist das Problem wahrnehmbar, daß entweder nur begrenzte Zeiträume (Einteilung nach Herrschern oder Dichtern) mit viel 'Zwischenraum' entstehen oder daß im anderen Falle, bei einer Differenzierung nach Jahrhunderten, sozusagen Leerformen entstehen, die erst noch mit Inhalt gefüllt werden müssen, wobei sich die Grenzen der Jahrhunderte relativieren – ist doch kaum einzusehen, daß sich der Gang der Geschichte nach dem Dezimalsystem richten sollte.

Einen Ausweg scheinen Einteilungskriterien anzubieten, die ohne 'Zwischenräume' auskommen wie die 'Großepochen' Antike, Mittelalter und Neuzeit. Daß diese Unterscheidung, die auf Petrarca zurückgeht, erst in neuerer Zeit – vor allem durch den Hallenser Professor Christoph Cellarius (1634-1707) – Verbreitung fand, muß kein Einwand sein, doch sind auch hier Binnendifferenzierungen (etwa in Früh-, Hoch- und Spät-) angezeigt. Ein ernstzunehmender Einwand aber betrifft das unterschiedliche Gewicht der einzelnen Epochen. Können Antike und Mittelalter eine wenngleich relative Einheitlichkeit beanspruchen, gilt dies nicht für die Neuzeit. Je näher die Epoche, die es zu bestimmen gilt, an die Gegenwart heranrückt, desto differenzierter wird das Bild – nicht zuletzt deshalb, weil die geschichtliche Überlieferung dichter wird. Die gesamte Neuzeit vom 16. Jahrhundert bis heute als nur eine Epoche zu verstehen, ist angesichts unserer Kenntnis des historischen Verlaufs unbefriedigend. Wenn indes nun doch weitere Einteilungen angezeigt scheinen, vermindert sich der Wert der ursprünglichen Trias von Antike, Mittelalter und Moderne.

Die Einteilungen des historischen Kontinuums, zunächst nur bezogen auf die literarischen Epochen, erwecken den Eindruck eines Gemischtwarenladens. Rein annalistische und vermeintlich unbelastete Kriterien implizieren, sollen sie überhaupt tragfähig sein, doch noch inhaltliche Gesichtspunkte. Politische, sozialgeschichtliche, religiöse, geistes-, kunst- und stilgeschichtliche und rein literarische (zum Beispiel Sturm und Drang in Deutschland) Einteilungsmodi stehen in kruder Vielfalt beieinander, und es ist nicht erkennbar, wie daraus eine auch nur annäherungsweise kohärente 'Geschichte' entstehen soll. Einen Ausweg mag der systemtheoretische Versuch von Gerhard Plumpe darstellen[406], eine weitere Möglichkeit, die indes noch nicht erprobt wurde, könnte eine vergleichende Diskursgeschichte auf der Basis der Foucaultschen Diskurstheorie eröffnen.

Das Bild wird nun noch bunter, wenn biologische Kriterien auf die Epocheneinteilung übertragen werden. Präfixe wie 'Früh-', 'Hoch-' und 'Spät- (Mittelalter, Romantik, zum Beispiel) versteht man zumeist nicht rein chronologisch; vielmehr enthalten sie eine implizite Wertung, die sich aus biologischen Vorstellungen herleitet: Wie eine Pflanze hätte demnach eine Epoche Zeiten des Keimens, der Blüte und des Verwelkens. Jahreszeitliche Vorstellungen wie „Herbst des Mittelalters" oder „Des Minnesangs Frühling" (wobei interessanterweise Sommer und Winter offenbar nicht belegt sind) schließen sich an diese der Natur entlehnten Einteilungen an, und selbst so überzeugend wie harmlos klingende Periodisierungen nach 'Früh-' und 'Spät-, älterer und jüngerer Romantik übertragen die Vorstellung von biologischem Wachstum und individuellem 'Alter' auf die Geschichte, die somit in Analogie zum Werden und Vergehen der Natur interpretiert wird. Auch die Vorläuferschaft von Prä-Klassizismus oder Prä-Ro-

[405] Tynjanov, a.a.O., S. 58.

[406] Die Untersuchung von Gerhard Plumpe: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen 1995, ist eher eine Untersuchung von Epochenkonzepten als eine Literaturgeschichte.

mantik, die sich erst im retrospektiven Blick als solche erschließt, basiert auf der Vorstellung von Entwicklungsprozessen.

Ebenso wurde die Frage nach der Ausdehnung der Epochen diskutiert: Soll als Dauer einer Epoche die Abfolge der Generationen angenommen werden, so daß in einem Jahrhundert drei Generationen anzusetzen wären? Diese Einteilung stößt auf Schwierigkeiten deshalb, weil mit größerem zeitlichem Abstand die Epochen immer größer, mit verringertem Abstand hingegen immer kleiner werden. Das hängt mit der Schwierigkeit zusammen, die nahe Vergangenheit und vor allem die eigene Gegenwart in größeren Kontexten und Zusammenhängen zu sehen, aber auch damit, daß immer neue (National-) Literaturen das Spektrum bereichern. Die fortschreitende 'Globalisierung' führt, zusammen mit dem Innovationsbedürfnis der Moderne, zu immer kleineren Epochen.

Von besonderer Relevanz für die Komparatistik ist die Periodisierung dann, wenn nach den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen den Epochen in den verschiedenen Ländern gefragt wird: So ist in den einzelnen Ländern 'Klassik', international betrachtet, nicht zeitgleich, und ob es in England überhaupt eine Klassik gegeben hat, ist keineswegs ausgemacht. Ähnlich ist auch für die Romantik zu fragen, ob es sich dabei um national verschiedene Bewegungen oder um eine paneuropäische Epochenbezeichnung handele. Auch wenn man für letzteres eintritt, ist eine Ungleichzeitigkeit der 'Romantiken' in den einzelnen Ländern festzustellen. Die Beobachtung von Phasenverschiebungen im Auftreten literarischer Epochen, aber auch die Frage nach der 'Internationalität' der Epochen macht die Frage der Periodisierung besonders heikel.

Was die besondere Schwierigkeit und damit auch die Herausforderung betrifft, die mit der Periodisierung verbunden sind, so muß auch die neuere Tendenz der Geschichtswissenschaft in Anschlag gebracht werden, die von der 'großen' (politischen, militärischen) Geschichte mehr und mehr absieht und ihr eine Anzahl 'kleinerer' Geschichten (auf dem Gebiet der Sozial- und Mentalitätsgeschichte) zuordnet oder auch entgegenhält. *Die* Geschichte gibt es nach heutigem Verständnis nicht mehr; das führt zwar zu einer konzeptionellen Differenzierung der Geschichtsschreibung und zur Vertiefung ihres Gegenstands, erschwert sie aber in der Praxis. Die Binnendifferenzierung spielt sich nun nicht nur im Bereich der Geschichtswissenschaft und der Historiographie ab, sondern auch im Bereich der Literaturgeschichtsschreibung. Die zunehmende Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit anderen als den 'Höhenkamm'-Texten führt auch zu einer neuen Komplexität der Literaturgeschichte, in die nun Gender-Literatur[407] ebenso einbezogen ist wie Kinder- und Jugendliteratur, Literatur der Minderheiten, des Postkolonialismus oder die populäre beziehungsweise 'Trivial'-Literatur. Dabei ergeben sich für diese verschiedenen 'Literaturen' auch verschiedene Entwicklungslinien. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Komparatistik all diese Bereiche einbeziehen muß, wenn sie sich denn, selten genug, der Problematik der Periodisierung zuwendet. Die Komplexität dessen, was zumindest virtuell in die Überlegungen, vielleicht auch in die Darstellung einbezogen werden sollte, ist heutigentags größer als je zuvor, die Aufgabe damit zwar reizvoller, aber gewiß auch schwieriger geworden.

[407] Die Notwendigkeit einer Literaturgeschichte schreibender Frauen wird von Ina Schabert historisch und systematisch begründet; doch muß die Autorin eingestehen, daß die Gender-Forschung von der Verwirklichung dieses Desiderats noch weit entfernt ist. (Vgl: Schabert, Ina: „Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung“. In: Bußmann, Hadumod; Hof, Renate (Hgg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften.* Stuttgart 1995, S. 162-204.)

Ausblick

Es ist ein guter Brauch in der Wissenschaft, die Darstellung eines bestimmten Problembereichs mit einer Zusammenfassung enden zu lassen; ob indes für alle Fälle dieser Usus brauchbar und nützlich ist, mag bezweifelt werden. Wenn das Fach Komparatistik definiert ist, seine Geschichte nachgezeichnet wurde und die einzelnen Arbeitsbereiche vorgestellt worden sind, könnte eine Zusammenfassung nur das längst Bekannte und bereits Verstandene erneut aufführen: ein typischer Fall informativer – und in diesem Falle gerade *nicht* informativer – Redundanz. Der angedeutete Weg, das Gesagte resümierend nun definitiv zum Ende zu bringen, scheint nicht gangbar zu sein; deshalb wäre ein anderer Weg zu suchen, der nicht in einen Rückblick, sondern in einen Ausblick einmündet. Diese Perspektive bedarf allerdings der Kenntnis des bereits Gesagten, so daß unsere Darstellung in ihrer Gesamtheit gleichsam das Fundament für den Ausblick bildet.

Wenn die Literaturwissenschaft ihren Gegenstand, die *Lettres*, unter allgemeinen und vergleichenden Gesichtspunkten behandelt, ist mehr als die jeweils nationalsprachliche Literatur im Blick. Wird einerseits der Einzeltext im Hinblick auf seine Sprache überschritten und in einen inter- oder multinationalen Kontext gestellt, so zeigt sich andererseits in intermedialen (*Comparative Arts*) und interdiskursiven (Literatur und Wissenschaften) Zusammenhängen die Relativität des 'nur' Literarischen. Mit dem Text und seinen Kontexten befaßt, ist die AVL sowohl eine Literaturwissenschaft als auch deren vielfach perspektivierte Überschreitung. Die einzelnen Arbeitsgebiete des Faches sind deshalb auch alles andere als eindeutig fixiert und umgrenzt, sondern werden in hohem Maße problematisiert. Dabei ergibt sich, daß die vermeintlich festgefügten Arbeitsbereiche, gedacht, Probleme zu lösen, ihrerseits Probleme aufwerfen. Im Zentrum genau definiert, zeigen diese Gebiete an den Rändern Auflösungserscheinungen, die nun wiederum auf aktuelle Problemstellungen hinweisen, die nicht nur der AVL, sondern den Philologien insgesamt eigen sind. Wenn es richtig ist, daß die Einflußforschung einen Blick in die Werkstatt der Autoren erlaubt, kann ihr Augenmerk nicht nur auf unmittelbar evidente Analogien und Unterschiede zwischen Werken im Sinne einer Faktenfeststellung gerichtet sein. Vielmehr muß die Einflußforschung versuchen, dynamische Verstehens- und Aneignungsprozesse einsichtig zu machen, die nicht nur in die bloße Übernahme von Merkmalen einmünden, sondern eigenständige Interpretationen darstellen. Aus einer positivistischen Bestandsaufnahme wird auf diese Weise ein Nachvollzug schöpferischer Prozesse. Ähnlich wie die Einflußforschung zeigt auch die Thematologie gegenüber der traditionellen Stoff-, Themen- und Motivforschung ein anderes Gesicht. Die Möglichkeit, Inhalte verschiedenster Art aufzugreifen, zeigt jene Schnittstellen auf, an welchen die Literatur mit den Fragestellungen der Gesell-

schaft in einen Dialog tritt. Die entscheidende Frage ist aber, wie aus dem Thema ein Baustein des Textes, aus dem bloßen Inhalt ein Medium der Poetik wird. Weil Inhalte in der Literatur künstlerisch vermittelt sind, vollzieht sich eine Amplifizierung der Inhaltsebene in der Weise, daß die tradierte Unterscheidung von Form in Inhalt maßgeblich an Gewicht verliert. Aus der komparatistischen Themenforschung geht nicht zuletzt auch hervor, daß Inhalte keine individuellen Größen sind, sondern multinational und gesellschaftlich vermittelt auftreten. Auch bei der Frage nach der Gattungsgeschichte und -typologie macht sich die Problematisierung der komparatistischen Arbeitsgebiete bemerkbar. Die Internationalität der Gattungen und deren weitgehende Geschichtsresistenz (die indes Veränderungen innerhalb der einzelnen Gattung, aber auch innerhalb des Gattungssystems nicht ausschließt) können nicht darüber hinwegtäuschen, daß Gattungen keine starren Konzepte, sondern offene Systeme sind, die sogar, wie das Beispiel des lyrischen Dramas belegt, Interferenzen ermöglichen. Im resümierenden Durchgang durch die Arbeitsgebiete des Faches lassen sich bei steigender Selbstreflexion der Komparatistik Weichbilder entwerfen, die dem Ausfransen der Fragestellung an den Rändern vergleichbar sind; eine größere konzeptionelle Offenheit und ein höheres Maß an Flexibilität sind die – wie ich meine – positive Folge. Am Beispiel der Übersetzung tritt klar hervor, daß es sich dabei nicht um eine bloße Technik handelt, die mit entsprechenden Sprachkenntnissen und verläßlichen Hilfsmitteln problemlos zu bewältigen ist; vielmehr sind Übersetzungen eine wesentliche Voraussetzung für den Kulturtransfer und mehr noch: Sie entspringen, gleich ob 'gelungen' oder nicht, einem Prozeß der Interpretation, in dessen Verlauf der Übersetzer im besten Fall selbst zum Analogon des Autors wird, im schlechtesten zu dessen *cousin pauvre*. Wie die literarische Übersetzung keine bloße Technik, ist auch die Imagologie mehr als nur Stereotypenforschung, die in letzter Instanz der Literatur ein Armutszeugnis ausstellen müßte. Die Konstituierung von 'Bildern' in Texten und die Frage nach deren ästhetischer Funktion weist auf mentale und kognitive Prozesse hin, deren Erforschung sicher nicht nur in den Händen der Literaturwissenschaftler liegen kann, die aber Aufschlüsse über den Status der Empirie in der Kunst ermöglichen. Im Aussageprozeß wird die 'Realität' in ein mentales Konzept transformiert, das ästhetisch vermittelt ist und dem deshalb nicht nur individuelle, sondern auch intersubjektive und sogar kollektive Relevanz zukommt. Der 'Nachgang' durch die Arbeitsgebiete der AVL hat als nächsten Haltepunkt den Künstevergleich, der auf ästhetische Fragen allgemeiner Art verweist. Wenn die Unterscheidung der Künste und ihrer Darstellungsmittel einerseits notwendig ist, so erscheint doch deren radikale Trennung unsinnig und selbst künstlich. Alle Künste stellen nicht die Gegenstände selbst dar, sondern sind nur deren zeichenhafte Repräsentanz; die Kunstmittel wären somit Zeichenfunktionen, deren Besonderheit im Unterschied zu den anderen, allgemeinkulturellen Formen des Zeichengebrauchs näher zu

bestimmen wäre. Die Komparatistik wird auf diesem Wege zu einer Wissenschaft der künstlerischen Zeichen. Wie die Imagologie und der Künstevergleich, steht auch die Frage nach den Beziehungen zwischen Literatur und Wissenschaften in einem kulturellen Kontext. Die Diskurstheorie, verstanden als Disziplin zur Bestimmung von jenen Regelsystemen, die sprachliche Äußerungen façonnieren und steuern, ist in besonderem Maße geeignet, die Gemeinsamkeit von Literatur und Wissenschaften auf der Basis ihrer jeweiligen sprachlichen Organisation herauszustellen. Am Beispiel der Epochendarstellung wird schließlich vollends evident, daß die Komparatistik ihre Basis, die Beschäftigung mit Literatur, transzendieren muß – ohne sie damit zu verlassen. Daß die AVL zwar einerseits mit Entschiedenheit eine *Literatur*wissenschaft ist, andererseits aber keine *reine* Literaturwissenschaft, sollte nicht als konzeptuelle Unreinheit verstanden werden, sondern als ihre interdisziplinäre Chance. Der einzelne Text steht in einem komplexen Beziehungsgeflecht geschichtsprägender Diskurse, die sich ihm anlagern und ihm seine historischen – und nicht nur literaturgeschichtlichen – Dimensionen verleihen.

Die oben angestellten Überlegungen zu den Chancen der Komparatistik münden in *einen* tragenden Gesichtspunkt ein: die AVL ist nicht nur ein Mittel zur Interpretation von Literatur, sondern bietet vor allem eine Möglichkeit zur produktiven Problematisierung ihres Gegenstandes und zur permanenten Selbstreflexion der Literaturwissenschaft. Deshalb macht sie sich, gleichsam aus Systemzwang, in besonderer Weise neuere Interpretationsansätze zu eigen – solche, denen die Problematisierung gängiger und eingefahrener Konzeptionen eigen ist. Die Sprach- und Literaturwissenschaften haben in jüngerer Zeit methodische Ansätze erprobt und zur Diskussion gestellt, die auch für die Komparatistik von höchstem Interesse sind – mit der spezifischen Variante allerdings, daß die AVL wegen ihres besonderen systematischen Ansatzes und aufgrund des ihr eigentümlichen Erkenntnisinteresses solche Perspektiven nicht nur aufgreift, sondern sie auch vielfach seit längerem – teils unter anderer Nomenklatur – diskutiert. Wenn aktuell die Philologien dazu tendieren, nicht nur Sprach- und Literaturwissenschaften zu sein, sondern auch *Cultural Studies* mit zu umfassen, so ist für die Komparatistik festzustellen, daß sie diese Tendenz schon seit Jahrzehnten – zumindest seit der in diesem Band mehrfach zitierten Fachdefinition von Remak – verfolgt.

Die Vorstellung eines individuellen, monadisch verschlossenen künstlerischen Schöpfungsaktes mußte die Komparatistik aus Gründen konzeptioneller Logik von vornherein verabschieden, und der Gedanke eines in sich gerundeten, 'vollendeten' Werkes hat im Kontext inner- und transliterarischer Einflüsse keinen Platz. Es überrascht deshalb nicht, daß neuere methodische Konzeptionen – die nicht selten auch, direkt oder vermittelt, Aussagen über grundsätzliche Fragen von Produktion und Rezeption literarischer Werke enthalten – mit dem Text- und Lite-

raturbegriff der Komparatistik aufs glücklichste konvergieren. Die Perspektive des Endes, als Ausblick konzipiert, bringt deshalb auch keine fachfremden Vorstellungen in den Horizont der AVL ein, sondern benennt nur auf präzisere Weise systematische und operationelle Grundpositionen des Faches.

Wenn der Literaturbegriff aus der Sicht der Komparatistik in eine Fülle verschiedener Einzelaspekte diffundiert, ist damit auch – ob endgültig, sei dahingestellt – die traditionelle Vorstellung von einem in sich kohärenten, vollendeten 'Werk' in Auflösung begriffen. Die Konzeption eines autonomen und zeitenthobenen Sprachkunstwerks erweist sich als Illusion. Auch der Wunsch, Dichtung 'erleben' zu können und im Akt der Interpretation zu 'begreifen, was uns ergreift', gehört in diesen Zusammenhang. An die Stelle der Bewunderung eines formal abgerundeten und inhaltlich tiefgründigen Kunstwerks tritt nun die Frage nach dem ästhetisch motivierten Umgang mit den Kunstmitteln, von der freilich einschränkend zu sagen ist, daß sie, auf der Ebene individueller und vorwissenschaftlicher Begegnung zwischen Kunstwerk und Rezipient, weder ästhetisches Erleben noch Verehrung und Bewunderung ausschließen muß. Wenn Umberto Eco die 'opera aperta', das 'offene Kunstwerk', propagiert, trägt er damit nicht nur einer virulenten Tendenz in den Wissenschaften Rechnung, sondern auch der Entwicklung postmoderner Theorieansätze und, hiermit verbunden, den kreativen Auflösungserscheinungen der Kunstwerke selbst im Zeichen der Postmoderne. Ob Kunst autonom sei – wörtlich: sich selbst die Gesetze gibt –, muß in diesem Zusammenhang nicht erneut diskutiert werden; ganz sicher aber ist sie *nicht* autark.

Wie der Werkbegriff als Bezeichung eines in sich geschlossenen Artefakts in Frage gestellt wird, gerät auch der Autor als einheitlicher, personal definierter Ursprung des Kunstwerks zunehmend in die Kritik. Schon Roland Barthes hatte, in unüberhörbarer Analogie zu Nietzsches kämpferischer Proklamation 'Gott ist tot', den Tod des Autors ausgerufen, und Foucault sollte ihm darin folgen. Von der Vorstellung, in der Person des Autors kontrolliere ein autonomes Ich 'seinen' Text, muß man sich Barthes zufolge verabschieden, denn diese Konzeption sei, so Barthes, das Produkt einer modernen, kapitalistischen und individualistischen Ideologie. Anstelle des Autors übernimmt die Schrift (*écriture*) die Steuerungsfunktion des Textes, so daß in letzter Instanz der Text sich selber schreibt: Der Autor ist nur ein Skriptor, der mit dem Text geboren wird und an dessen Ende stirbt. Fokus des Textes auf der Rezipientenseite ist der Leser, nunmehr alleiniger Träger der Bedeutungskonstitution des Textes. Die Entfremdungserfahrung, die sich – zum Beispiel für Rimbaud oder Proust – zwischen Text und Autor schiebt und die einem Selbstlauf der 'Schrift' entspringt, ist auch Barthes, der, so paradox es klingen mag, nicht nur ein gescheiter und sensibler Literaturkritiker, sondern auch – pardon, Roland Barthes! – ein bedeutender 'Autor' war, nicht fremd. Der Grundgedanke, von dem die Mortifizierung des Autors ausgeht, ist freilich ganz unpolemisch zu bedenken und ernst zu nehmen: Hat der Autor wirklich die uneingeschränkte Verfügungsgewalt über seinen Text, oder steht er nicht vielmehr in einem vorgängigen Diskursuniversum, das seinen Text steuert und ihn selbst, *nolens volens*, in einen permanenten Dialog mit einer Unzahl weiterer Texte treibt?

Diese Dialogizität ist nicht nur ein beschreibender Begriff, so wie er in der Alltagssprache Verwendung finden kann, sondern auch ein *terminus technicus* der Literaturwissenschaft. Schon der offene Text- und Werkbegriff der Komparatistik enthält implizit eine Konzeption von Dialogizität, da er die kontextorientierten Aspekte von Literatur betont. Es war Michail Bachtin, der in seinen Studien zu Rabelais und zu Dostoevskij den Begriff der Dialogizität so weit theoretisch reflektierte, daß dieser fortan zu einem Konzept der Literaturwissenschaft wurde. Bachtin zufolge ist jegliche sprachliche Äußerung ein kommunikativer, dynamischer Prozeß, der als Sprechakt auf andere gerichtet ist und deren Gegenrede herausfordert: Ein Text erheischt Antwort. Aus dieser permanenten Wechselrede entsteht eine Vielfalt von Stimmen, und im konzeptionellen Weiterdenken gelangt Bachtin zu der Vorstellung vom Modus der Welt als Stimmenkonzert, als Heteroglossie. Das Kunstwerk wird damit polyphon; nach Art einer Orchestrierung wirken seine verschiedenen Diskursformen zusammen. Und nicht nur das: An die Stimmen des Kunstwerks selbst, die nach Art der Polyphonie zusammenwirken, lagern sich weitere Stimmen an, solche nämlich, die sich im Laufe der Geschichte herausgebildet haben. Selbst eine offene Struktur, ruft das Kunstwerk gleichsam andere Stimmen herbei, so daß sich eine wiederum vielstimmige Polyphonie zweiten Grades ergibt. In diese geschichtliche Verfaßtheit des Werkes wird nun der Leser seinerseits einbezogen. Auch er ist von den vielfältigen Dialogen geprägt, die ihn umgeben; deshalb gibt es keine verbindlichen Interpretationen im Sinne eines Königsweges der Deutung mehr, sondern jeder Verstehensprozeß aktiviert nur einen Teil jener Stimmen, deren Gesamtheit letztlich nur als eine imaginäre Realität verstanden werden kann. Auf diese Weise mahnt die Dialogizität eine offene Interpretation an und fordert vom Leser die Fähigkeit, widersprüchliche Deutungen zuzulassen.

Bachtins Dialogizität ist eine historische Kategorie, die auch die jeweilige geschichtliche Situation des Lesers einbezieht. Im Gegensatz dazu, aber auch als eine Form der Weiterentwicklung der Bachtinschen Konzeption, entwarf Julia Kristeva das Konzept der Intertextualität. Diesem zufolge besteht die besondere Eigenschaft literarischer Texte darin, auf andere Texte – im Idealfall auf die Gesamtheit *aller* anderen Texte – bezogen zu sein. Dabei unterscheidet Kristeva zwei Kategorien von Intertextualität:

1) Intertextualität als deskriptiver Oberbegriff für herkömmliche Bezugsformen zwischen Texten
2) Intertextualität als qualitative Bezugnahme auf sämtliche Arten von bedeutungstragenden Äußerungen.

Aus der Sicht unseres Faches wäre diese Unterscheidung so zu kommentieren, daß die erste Konzeption internationale Bezugnahmen eines Autors auf andere Texte zu eruieren sucht; die komparatistische Konzeption der Einflußforschung erhält durch diesen Theorieansatz eine weitere, über das Historische hinausgehende Fundierung. Die zweite Kategorie von Intertextualität, die sich aus Bachtins Vorstellung vom polyphonen Text herleitet, steht in einem radikaleren theoretischen Kontext und sucht die Intentionalität des künstlerischen Schaffens und den Werkbegriff im oben beschriebenen Sinne zu unterminieren. Wenn Sprache ein soziales Medium ist, sind alle Äußerungen bereits mit Intentionen und Akzenten anderer Sprecher verbunden. Die Sprache ist gekennzeichnet von Heteroglossie, von den komplexen Konfigurationen sozialer und berufsspezifischer Sprachen – von dem also, was Foucault als 'Diskurse' bezeichnet. Kristevas Konzeption wirft die historischen Bindungen der Texte, die Bachtin in den Mittelpunkt seiner Theorie vom polyphonen Text gestellt hatte, über Bord und ersetzt sie durch eine dialogische Relation *aller* Texte untereinander: Jeder Text ist ein Mosaik von Zitaten; alles Gesagte ist Schon-Einmal-Gesagtes. Damit stellt Kristeva der unbegrenzten Kontextualisierung einen Freibrief aus. Auf dieser theoretischen Ebene indes ist die Kontextualität nur virtuell. Erst im Dialog der Texte, der durch den Dialog der Sprecher ersetzt wird – auch dies ist, in einem sehr weiten Sinne, eine Konzeption vom Tod des Autors – realisiert sich die Intertextualität. Autor und Rezipient, ihrerseits zu einer Kategorie der Textualität geworden, sind bloße Funktionen im Universum der Texte; sie können nichts 'erfinden', nichts 'interpretieren', sondern nur Texte zueinander in Relation setzen. Um es pointiert zu formulieren: Aus der Sicht avancierter Intertextualität sind auch der Autor sowie der Leser 'Text'! Kristevas Konzeption der Intertextualität mündet dann, in der Radikalisierung, die sie durch Derrida erfuhr, in einen 'texte général' ein, in eine alles umfassende Sprache. Bachtin zufolge sind hingegen, um es noch einmal zu betonen, intertextuelle Bezüge weder universell noch unendlich, sondern historisch determiniert.

Die Konzeption von Intertextualität ist, vor allem in ihrer radikalisierten Form, von bestechender Konsequenz. Doch nicht alles, was gedanklich überzeugt, hat damit schon seine Praxistauglichkeit erwiesen; und in der Tat, so kleingeistig es erscheinen mag, hat diese Konzeption erhebliche Defizite im Bereich der konkreten Anwendung. Wenn alle Texte Aktualisierungen eines uneinholbaren Intertextes ('texte général') sind, kann man einzelne Texte nicht mehr gegeneinander abgrenzen. Wo ist dann der Ort der per Definition vorgängigen 'Prätextualität'? Im Universum von Texten sind nur solche Beziehungen für das Verständnis einzelner Texte von Belang, die entweder auf historischen Filiationen (kontaktologischer Vergleich) oder auf Relationen der Ähnlichkeit (typologischer Vergleich) basieren und die in beiden Fällen Aufschlüsse für das Verstehen von Texten geben. Die Frage, ob es universale Beziehungen aller Texte gebe,

kann man getrost zurückstellen, da sie für die konkrete Arbeit mit und an Texten nicht operabel ist.

Da die Diskurstheorie bereits an anderer Stelle ausführlich behandelt wurde, reicht es im gegebenen Kontext aus, sie nur kurz zu skizzieren, um damit den Anschluß an die Konzeption der Interdiskursivität zu gewährleisten. Von der Schwierigkeit, daß für Foucault die Literatur nur sehr bedingt unter diskurstypologischem Aspekt faßbar ist, war bereits die Rede. Für die modernen Gesellschaften konzipiert Foucault hochgradig spezialisierte Wissensbereiche, die jeweils relativ abgeschlossene Spezialdiskurse ausbilden. Die institutionalisierte Rede innerhalb solcher Wissensbereiche läßt sich Foucault zufolge als je spezifischer Diskurs verstehen. Für die Literaturwissenschaft wäre daraus abzuleiten, daß in Zeiten normativer Poetiken oder ungebrochener Gültigkeit etwa der Rhetorik Literatur problemlos als Diskurs – oder als einer der zahlreichen Spezialdiskurse – zu verstehen ist. Allerdings zeigt die Literaturgeschichte andererseits aber auch, daß literarische Texte in Opposition zu gängigen, diskurskonstitutiven Regeln stehen können – bis hin zum Stadium offener Bekämpfung. So gesehen wäre Literatur dann „contre-discours", Gegenposition zum Diskurs mit der Absicht, seine Regeln zu destruieren. Es sind indes nicht nur Spannungen und Brüche im Verhältnis der Literatur zum Diskurs auffindbar, sondern auch Bestrebungen zur Re-Integration des in Spezialdiskursen arbeitsteilig organisierten Wissens. Da 'Diskurs' immer nur die sprachliche Seite einer weiterreichenden 'diskursiven Praxis' bezeichnet, ergibt sich eine Verbindung zwischen der Literatur und den anderen diskursrelevanten Gebieten wie zum Beispiel den Wissenschaften. Obwohl Foucault keine ausdifferenzierte Theorie literarischer Diskurse entwickelt hat, steht *de facto* die Literatur im Dialog mit anderen Formen diskursiver Praxis. Diese Verbindungen zu untersuchen unternimmt die interdiskursiv argumentierende Forschung. Als Interdiskurs werden jene Merkmale bezeichnet, die sowohl die Literatur als auch die anderen Formen diskursiver Praxis auszeichnen. Das System der Diskurse wird damit durchlässig für intertextuelle Dialoge. Die Diskurstheorie erstellt einen interdiskursiven Rahmen vor allem durch die Verwendung von Metaphern, Symbolen, Mythen und Kollektivsymbolen, die allen Diskursmodi eigen sind. Das von Jürgen Link entwickelte Konzept der Interdiskursivität erfaßt vor allem die Schnittstellen zwischen den verschiedenen Diskursen und sucht diese durch eine kulturelle Praxis zu begründen. Es ist einsichtig, daß Forschungen dieser Art einen engen Bezug zur komparatistischen Thematologie aufweisen, jenen Ebenen der Texte somit, die durch ästhetisch vermittelte Inhalte konzipiert und definiert sind: Themen treten in allen Texten auf, und auch die 'kleineren' thematischen Elemente wie die Motivik oder die historische Metaphorik können zu anderen Arten diskursiver Praxis in Verbindung stehen. Die Ebene des Imaginären, vor allem der Literatur, aber nicht *nur* dieser eigen, setzt vielfältige Formen der Diskursivität miteinander in

Beziehung. Die Orientierung der Diskurstheorie an der Streuung von Aussagen quer durch das Bündel von Texten stellt den Werkbegriff ebenso in Frage wie die Vorstellung von einem autonomen, individuellen Autor. Die Mimesis-Frage verschiebt sich von der Darstellung von Sachverhalten auf die Konturierung von diskursiven Elementen. Mit der Regulierung von Interdiskursen und der Konzeption diskursiver Praktiken als eigener Form von Materialität wird auch der Mimesis-Begriff zur Disposition gestellt. 'Interdiskurs' bezeichnet jene Elemente und diskursiven Verfahren, die der Re-integration des in Spezialdiskursen arbeitsteilig organisierten Wissen dienen. Die Literatur ist zwar einerseits ein Spezialdiskurs mit eigenen Formationsregeln, andererseits aber wirkt sie hochgradig interdiskursiv und integrativ.

Gewinnt die Stoff-, Themen- und Motivforschung als eines der ältesten Arbeitsgebiete der Komparatistik durch die Konzeption von Interdiskursivität neue Relevanz, so gilt im Kontext aktueller Theoriebildung Ähnliches für den Künstevergleich. Von allen bisher betrachteten Theorieansätzen ist die Semiotik bei weitem der älteste, reicht sie doch bis in die Antike zurück. Ihre Begründung im Sinne einer Wissenschaft von Zeichensystemen und Zeichenprozessen (Semiologie) erhielt sie philosophisch durch Charles S. Peirce (1867/68) und linguistisch durch Ferdinand de Saussure (1916). Künste und Medien stellen nicht die Sachverhalte selbst dar, sondern präsentieren sie in Form von Zeichen. Die am weitesten verbreitete Zeichenart sind die sprachlichen Zeichen, die Saussure als arbiträr verstanden hatte – das heißt, daß es zwischen dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten keine Relation der Ähnlichkeit gibt, sondern daß die Beziehung durch kulturelle Übereinkunft entsteht. Die Verwendung von Zeichen in künstlerisch-ästhetischer Funktion unterscheidet sich vom Alltagsgebrauch der Zeichen vor allem durch eine veränderte Beziehung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem. Hat das Zeichen in seinem üblichen Gebrauch eine reine Verweisungsfunktion in dem Sinne, daß vorrangig das Bezeichnete ins Bewußtsein rückt und die Besonderheit des Bezeichnenden demgegenüber zurücktritt, ist die Zeichenverwendung in den Künsten von anderer Art: Die Verbindung zwischen den Elementen des Zeichens ist nicht mehr arbiträr, sondern notwendig. Dabei liegt der Akzent auf der Besonderheit des Signifikanten, der in seiner materiellen Beschaffenheit für die Sinnsetzung innerhalb des Kunstwerks sorgt.

Jan Mukařovský zufolge hat das Kunstwerk eine Doppelexistenz: in der Welt der Sinne und im Kollektivbewußtsein; das eine nennt er 'Artefakt', das andere 'ästhetisches Objekt'. In beiderlei Hinsicht ist das Kunstwerk vom seelischen Leben des Künstlers und des Rezipienten abgetrennt. Das Artefakt hat seine Realität in der Empirie, das ästhetische Objekt ist im Kollektivbewußtsein situiert; *tertium non datur*. Durch seine Mitteilungsfunktion innerhalb eines Kollektivs ist das ästhetische Zeichen autonom, durch seinen Bezug zu bestimmten Sachverhalten kommunikativ: das heißt, der kommunikative Aspekt des Zeichens

wird auf der Ebene der Bedeutung angesetzt und nicht auf der Ebene der Kommunikation. Das kommunikative Zeichen tritt in jenen Künsten auf, die ein Sujet haben, wie Mukařovský sagt, also ein Thema oder einen Inhalt.

Die ästhetische Funktion ist nicht dem Zeichen essentiell, sondern wird ihm vom Subjekt zugewiesen. Damit dies nicht ein individueller Prozeß ist, muß diese Zuweisung vom Kollektiv bestätigt werden. Es handelt sich hier um einen historischen Prozeß, der von dem gesteuert wird, was Mukařovský die ästhetische Norm nennt. Ein Teil der Problematik entsteht dadurch, daß Mukařovský den Zeichenbegriff Saussures übernimmt, der ja das Zeichen als Ausdruck einer konventionellen Setzung auffaßt. Das ästhetische Zeichen ist aber, wie oben schon ausgeführt, im Gegensatz zum sprachlichen Zeichen weder arbiträr noch stabil.

Mit der Semiotik hat sich die Literaturwissenschaft erneut einem Bereich zugewandt, der nicht allein – und nicht einmal in erster Linie – die Künste umfaßt. Vielmehr zielt die Semiotik, als Semiologie verstanden, auf Zeichenkonstitutionen und Zeichengebrauch in der Gesellschaft ab, so daß die Literatur in allgemeinkulturelle semiotische Prozesse einbezogen ist.

Die Tendenz zur Erweiterung des Literaturbegriffs in Richtung auf eine allgemeine kulturelle Praxis kennzeichnet fast alle der hier vorgestellten neueren Theorien. Sie gilt auch für den 'New Historicism'. 1982 von Stephen Greenblatt geprägt, steht der Begriff für einen bedeutenden theoretischen Ansatz, der, ausgehend von dem wachsenden Einfluß der Kulturanthropologie, die Literaturwissenschaft kulturwissenschaftlich zu begründen sucht ('poetics of culture'). Die Charakterisierung ihres Ausgangspunktes klingt vertraut: Auch der New Historicism konzipiert ein dezentriertes, gleichsam vernetztes Individuum und einen entsprechend dezentrierten Text. Der ontologische Unterschied zwischen Text und Kontext tendiert gegen Null und wird folglich geleugnet – ebenso wie die traditionelle teleologische Ausrichtung der Geschichte. Durch den Kontingenzcharakter des historischen Geschehens ergibt sich ein dekonstruktivistischer Interpretationsansatz, der die Brüche und Widersprüche in Texten betont. In Abgrenzung gegen den New Criticism vollzieht sich im New Historicism eine Historisierung der Literaturwissenschaft in dem Sinne, daß Autoren und Texte gleichsam als Kraftfelder verstanden werden, durch die historische Energien fließen. Innerhalb dieser Konzeption einer allgemeinen Historisierung der Welt löst der New Historicism die Grenzziehung zwischen Realität und Fiktion auf, da beide von denselben geschichtlichen Kräften bestimmt sind. Gleich ob real oder fiktiv: Alles Gesagte ist historisch bestimmt, jeder Text folglich durch die Geschichte geprägt. Aus diesem Grund interessieren literarische Texte vor allem in ihren Interaktionen mit anderen kulturellen Praktiken. Der literarische Text ist in ein dynamisches Interdependenzgeflecht eingebettet und steht im Kraftfeld sozialer Systeme. Aus der Darstellung des New Historicism, der deutliche Anleihen bei der Metaphorik machen mußte, geht hervor, daß diese Theorie, so faszinierend sie sich auch darbietet, in der Praxis der Textanalyse

vor weitreichenden Problemen steht. Die Verbundenheit des Textes mit anderen sozialen und kulturellen Praktiken ist nämlich alles andere als offensichtlich, sondern muß im Dialog der Diskurse erst eruiert werden. Dabei spielt die Vorstellung von einem verschwiegenen und kryptischen Subtext eine besondere Rolle. Ihn zu ermitteln, hilft die Analyse anderer Diskurspraktiken – vor allem im Hinblick auf *class, gender* und *race*. Innerhalb der 'poetics of culture' ist der literarische Text kein privilegiertes Kraftzentrum, sondern aufgrund seiner kommunikativen Bedeutung nur ein besonders mächtiges. Da die Literatur vor allem in ihren Interaktionen mit anderen kulturellen Praktiken Beachtung gewinnt, zeichnet sich vor ihrem Hintergrund die Möglichkeit der großen Erzählung einer alternativen Kulturgeschichte ab.

Es bedarf keiner besonderen Betonung, daß der New Historicism insbesondere dort von besonderer Attraktivität für die Komparatistik ist, wo er durch das Aufspüren verborgener Subtexte die Verbindung literarischer Texte zu anderen Diskursen und zu differenten Formen kultureller Praxis aufzuweisen sucht. Die Epochendarstellung, sicherlich die komplexeste Form komparatistischer Forschung, kann im Rückgriff auf den New Historicism der Gefahr des bloß historisierenden Nebeneinanders entrinnen. Als Herausforderung nicht nur der AVL, sondern der Geisteswissenschaften insgesamt offenbart der New Historicism sein zugleich kritisches und produktives Potential. Durch die Konfigurierung von Artefakten mit ihrem Umfeld von kulturellen Praktiken und sozialen Bedeutungssystemen führt dieser Ansatz über die akademischen Einzeldisziplinen hinaus und wäre insofern auch als eine Bestrebung zu verstehen, deren Erkenntnisinteresse mit jenem der Komparatistik zur Deckung kommt.

Mit der Darstellung der Dialogizität der Texte und Diskurse, mit der Präsentation einer neuen Literaturwissenschaft in der Interaktion mit anderen Formen kultureller Praxis kommt die vorliegende Studie an ihr Ende. Ein letzter Gedanke soll auf den Anfang zurückblenden und noch einmal, jetzt auf soliderem Fundament, die Frage aufwerfen, ob im Strudel der vielfachen 'Tode' – des Autors, des Werkes, des individuellen Textes – nicht auch die Literaturwissenschaft an ihr Ende gelangt: *Requiescat in pace*? Eine einfache, die alltägliche literaturwissenschaftliche Arbeit begleitende Erfahrung steht als gleichsam diesseitige Gewißheit dem drohenden Tode entgegen. Der einzelne Text, so wie er, als Ergebnis philologisch-editorischer Arbeit, vorliegt, verlangt noch immer und trotz allem unsere interpretatorischen Bemühungen. Daß sie bei ihm allein nicht innehalten, ist durch die Darstellung deutlich geworden. Ihn dem Strudel eines virtuellen Diskurs-Universums preiszugeben, wäre ein Verstoß gegen die Geschichte, die ihn hervorbrachte und prägte. Um Kontexte zu binden, bedarf es der Texte – und diese Kategorie der Textualität, mag sie sich auch auf komplexe Weise ausdifferenzieren, steht *nicht* zur Disposition.

Bibliographie

Es wurden nur die Titel aufgenommen, die sich unmittelbar auf die Komparatistik beziehen. Die weitere Literatur ist in den Anmerkungen ausgewiesen.

Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung, Berlin 1968, S. 47-58.

Aldridge, A. Owen (Hg.): *Comparative Literature: Matter and Method*. Urbana, Chicago usw.: University of Illinois Press 1969.

Assmann, Aleida; Assmann, Jan: „Kanon und Zensur". In: Dies. (Hgg.): *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München 1987, S. 7-27.

Balakian, Anna: „Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of two Methods". In: *YCGL* 11, 1962, S. 24-31.

Baldensperger, Fernand: „Littérature comparée. Le mot et la chose". In: *Revue de Littérature Comparée* 1, 1921, S. 5-29.

Bauer, Roger: „Comparatistes sans comparatisme". In: Valdes, Mario J.; Jawitsch Daniel et al. (Hgg*.): Comparative literary history as discourse. In Honor of Anna Balakian*, Bern usw. 1992, S. 41-50.

Bauer, Roger: „Origines et métamorphoses de la littérature comparée". In: *Actes du 12e congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée* (München 1988), Bd. 1, S. 21-27.

Beller, Manfred: „Thematologie". I: Schmeling (Hg.), *Einführung*, a.a.O., S. 73-97.

Beller, Manfred: „Von der Stoffgeschichte zur Thematologie. Ein Beitrag zur komparatistischen Methodologie". In: *arcadia* 5, 1970, S. 1-38.

Bender, Helmut; Melzer, Ulrich: „Zur Geschichte des Begriffs ‚Weltliteratur'". In: *Saeculum* 9, 1958, S. 113-123.

Berger, Willy R.: „Gattungstheorie und vergleichende Gattungsforschung". In: Schmeling (Hg.): *Vergleichende Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 99-124.

Birus, Hendrik: „Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung". In: Schmeling, Manfred (Hg.): *Weltliteratur heute*, a.a.O., S. 5-28.

Bischoff, Volker: „Grenzen und Möglichkeiten des Vergleichs". In: *Sprachkunst* 5, 1974, S. 159-169.

Blok, Haskell M.: „The Concept of Influence in Comparative Literature". In: *YCGL* 7, 1958, S. 30-37.

Börner, Peter: „Das Bild vom anderen Land als Gegenstand literarischer Forschung". In: *Sprache im technischen Zeitalter* 56, 1975, S. 313-321.

Brown, Calvin S.: „The Relations Between Music and Literature as a Field of Study". In: *Comparative Literature* 22, 1970, S. 97-107.

Brunel, Pierre: „Introduction“. In: Brunel, Pierre; Chevrel, Yves (éds.): *Précis de littérature comparée*, Paris 1989, S. 11-27.
Brunel, Pierre; Pichois, Claude; Rousseau, André-Michel: *Qu'est-ce que la littérature comparée*, Paris 1983.
Cadot, Michel: „Les études d'images.“ In: Pageaux, Daniel-Henri (éd.): *La recherche en littérature générale et comparée en France. Aspects et problèmes*, Paris 1983, S. 71-80.
Carré, Jean-Marie: „Une préface à la littérature comparée“. In: *YCGL* I, 1965, S. 8-9.
Chardin, Philippe: „Thématique comparatiste“. In: Brunel, Pierre; Yves Chevrel (éds.): *Précis de littérature comparée*, a.a.O., S. 163-174.
Chevrel, Yves: „Le texte étranger: La littérature traduite“. In: Brunel, Pierre; Chevrel, Yves (eds.): *Précis de littérature comparée*, a.a.O., S. 57-83.
Claudon, Francis; Haddad-Wotling, Karen: *Précis de littérature comparée*, Paris 1992.
Claudon, Francis: „La litérature comparée et les arts.“ In: *Neohelicon* 16, 1, 1989, S. 259-284.
Clements, Robert J.: *Comparative Literature as Academic Discipline. A Statement of Principles, Praxis, Standards*, New York 1978. S. 5.
Clüver, Claus: „Teaching Comparative Arts“. In: *YCGL* 23, 1974, S. 79-92.
Combe, Dominique: *Les genres littéraires*, Paris 1992, S. 125.
Demetz, Peter; Thomas Greene et al. (eds.): *Disciplines of Criticism*, New Haven and London 1968, S. 125-145.
Ďurišin, Dionýz: „Die wichtigsten Typen literarischer Beziehungen und Zusammenhänge“. In: Ziegengeist, Gerhard (Hg.): *Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung*, Berlin 1968.
Ďurišin, Dionýz: „The Comparative Aspect of an Artistic Translation.“ In: *Acta facultatis philosophiae universitatis Safarikanae* (Bratislava) 6, 1980 (Komparatistika a preclad), S. 25-33.
Dyserinck, Hugo: „Zum Problem der ‘images’ und ‘mirages’ und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft“. In: *arcadia* 1, 1966, S. 107-120.
Dyserinck, Hugo: *Komparatistik. Eine Einführung*. Bonn, 3. Auflage 1991, S. 13.
Dyserinck, Hugo: „Zur Entwicklung der komparatistischen Imagologie“. In: *Colloquium Helveticum* 7, 1988, S. 19-42.
Etiemble, René: *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris 1963.
Etiemble, René: „Faut-il réviser la notion de Weltliteratur?“ In: *Actes du Ive congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, La Hague 1966, S. 5-16.

Even-Zohar, Itamar: „Polysystem Studies“. In: *Poetics Today* 11, 1, 1990, S. 1-268.
Fischer, Manfred S.: *Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*, Bonn 1981.
Fohrmann, Jürgen: „Textzugänge. Über Text und Kontext“. In: *Scientia poetica* 1, 1997, S. 207-223.
Frenzel, Elisabeth: *Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema*, Freiburg/Br. usw. 1980.
Frye, Northrop: „Literature as Context: Milton's Lycidas.“ In: *Comparative Literature. Proceedings of the second congress of the International Comparative Literature Association at the University of North Carolina* (1958). ed. by Werner P. Friedrich, Univertity of North Carolina Press 1959, S. 44-55.
Frye, Northrop (ed.): *Sound and Poetry*. New York: Columbia UP 1957.
Gaither, Mary: „Literature and the Arts“. In: Stallknecht, Newton P.; Horst Frenz (eds): *Comparative Literature: Method and Perspective*, Carbondale 1961, S. 153-170.
Geninasca, Jacques: „Réflexions sur la comparabilité“. In: *Actes du VIIe congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, 2 Bde., Stuttgart 1979, Bd. 2, S. 319-323.
Genot, Gérard: „Niveaux de la comparaison“. In: *Actes AILC* 8, 1980, vol. 2, S. 743-750.
Georges Pistorius: „Le problème d'influence selon Paul Valéry“. In: *Actes du IVe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Fribourg 1964, hg. v. François Jost, Bd. II, Den Haag und Paris 1966, S. 1036-1042.
Gesse, Sven: *'Genera mixta'. Studien zur Poetik der Gattungsmischung zwischen Aufklärung und Klassik-Romantik*, Würzburg 1997.
Gliksohn, Jean-Michel: „Littératures et arts“. In: Brunel, Pierre; Yves Chevrel (éds.): *Précis de littérature comparée*, a.a.O., S. 245-262.
Grasskamp, Walter: *Trivialität und Geschichtlichkeit. Das Motiv der Passantin. Wissenschaftstheoretische Untersuchung zum ästhetischen Werturteil*. Diss. Aachen, 1979.
Grève, Claude de: „Comparative Reception. A new Approach to ‘Rezeptionsästhetik’“. In: Jost, François (ed.): *Aesthetics and the Literature of Ideas. Essays in Honor of A Owen Aldridge*, Newark: University of Delaware Press (usw.) 1990, S. 233-240.
Gross, Stefan (Hg.): *Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur*, Mindelheim 1985.
Gsteiger, Manfred: „Littérature comparée et esthétique de la réception“. In: *Œuvres et Critiques* II, 2, 1978, S. 19-25.

Guillen, Claudio: „The Aesthetic of Influence Studies in Comparative Literature“. In: *Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association* (Chapel Hill 1958), 2 Bde, Chapel Hill 1959, Bd. 2, S. 175-192.

Holdheim, Wolfgang: „Komparatistik und Literaturtheorie“. In: *arcadia* 7, 1972. S. 297-303

Jauß, Hans Robert: „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität“. In: Ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 197, S. 11-66.

Jost, François: „Littérature comparée: Un concept ambigu?“ In: *Rivista di letterature moderne e comparate* 19, 1, 1966, S. 85-97.

Jost, François: *Introduction to Comparative Literature*. Indianapolis and New York 1974.

Klemperer, Victor: „Weltliteratur und europäische Literatur“. In: Ders.: *Vor 33 – nach 45. Gesammelte Aufsätze*, Berlin 1956, S. 27-70.

Konstantinović, Zoran: *Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblick*, Bern usw. 1988.

Konstantinović, Zoran: „Der literarische Vergleich und die komparatistische Reflexion. Zur Theorie und Methode der Vergleichenden Literaturwissenschaft“. In: *Beiträge zur Romanischen Philologie* 17, 1978, S. 121-128.

Koppen, Erwin: „Hat die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie? Ein Exempel: Der literarische Einfluß“. In: Rüdiger (Hg.): *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlin usw. 1971, S. 41-64.

Koppen, Erwin: „Komparatistik für Ahnungslose. Zehn typische Anfängerfragen und der Versuch, sie in Kürze zu beantworten.“ In: *Neohelicon* 12, 1985, S.165-175.

Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin und New York 1973.

Lambert, José: „Introduction”. In: *Cahiers de littérature générale et comparée* 1, 1977: *La traduction littéraire*, S. 9-11.

Lange, Victor: „Weltliteratur als Kontinuum“. In: Ingen, Ferdinand von; Kunne-Ibsch, Eltrud (Hgg.): *Dichter und Leser. Studien zur Weltlieteratur*, Groningen 1972, S. 94-104.

Lefevere, André: „Translation and/in Comparative Literature“. In: *YCGL* 35, 1986, S. 40-50.

Lehnert, Gertrud: „Acta Comparationis Litterarum Universarum. Eine komparatistische Zeitschrift des 19. Jahrhunderts“. In: *arcadia* 17, 1982, S. 16-36.

Levin, Harry: „Comparing the literature”. In: *YCGL* 17, 1968, S. 5-16.

Levin, Henry: „Grounds for Comparison“. In: ders: *Comparing the Literature*, Cambridge / Mass. 1972, S. 74-90.

Linnér, Sven: „The Structure and Functions of Literary Comparisons“. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26, 1967/68, S. 169-179.

Malone, David H.: „The 'comparative' in Comparative Literature“. In: *YCGL* 3, 1954, S. 13-20.

Mennemeier, Franz Norbert: *Literatur der Jahrhundertwende. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910*, 2 Bde., Bern usw. 1985 und 1988.

Meyer, Theo: „Nietzsche als Paradigma der Moderne“. In: Piechotta, Hans-Joachim; Wuthenow, Ralph-Rainer; Rothemann, Sabine (Hgg.): *Die literarische Moderne in Europa, Bd. 1: Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende*, Opladen 1994, S. 136-170.

Moog-Grünewald, Maria: „Einfluß- und Rezeptionsforschung“. In: Schmeling (Hg.): *Vergleichende Literaturwissenschaft*, a.a.O:, S. 49-72.

Pageaux, Daniel-Henri: „De l'imagerie culturelle à l'imaginaire“. In: Brunel, Pierre und Yves Chevrel (éds.): *Précis de littérature comparée*, a.a.O., S. 133-161.

Peles, Gajo: „La littérature et les autres systèmes“. In: Konstantinović, Zoran; Scher, Steven Paul; Weisstein, Ulrich (Hgg.): *Literature and the other arts*., a.a.O., S. 323-330.

Pichois, Claude und André-M. Rousseau: *La littérature comparée*, Paris 1967.

Plumpe, Gerhard; Werber, Niels (Hgg.): *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontexturalen Literaturwissenschaft*, Opladen 1995.

Prawer, Siegbert S.: *Comparative Literature Studies: An Introduction*, London 1973.

Quinet, Edgar: „De l'unité des littératures modernes“. In: *Revue des Deux mondes* NF8, 1838, S. 318-325.

Remak, Henry H.H.: „Definition und Funktion der Vergleichenden Literaturwissenschaft.“ In: Rüdiger, Horst (Hg.): *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*, Stuttgart usw. 1972, S. 11-31.

Rieckmann, Jens: *Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Signifikanz einer 'Episode' aus der Jahrhundertwende*, Tübingen und Basel 1997.

Rinner, Fridrun; Zerinschek, Klaus: „Die vergleichende Literaturwissenschaft als Provokation der Rezeptionsästhetik“. In: Dies., ders. (Hgg.): *Komparatistik. Theoretische Überlegungen und südosteuropäische Wechselseitigkeit. Fs. für Zoran Konstantinović*, Heidelberg 1981, S. 169-177.

Rüdiger, Horst: „Grenzen und Aufgaben der Vergleichenden Literaturwissenschaft“. In: Ders. (Hg.): *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlin und New York 1971, S. 8-9.

Rüdiger, Horst: „Klassik und Kanonbildung – Zur Frage der Wertung in der Komparatistik“ In: Ders. (Hg.): *Komparatistik – Aufgaben und Methoden*, Stuttgart 1973, S. 127-144.

Rüdiger, Horst: „Nationalliteraturen und europäische Literatur. Methoden und Ziele der Vergleichenden Literaturwissenschaft". In: *Schweizer Monatshefte* 42, 1962/63, S. 195-211.

Sauer, Eberhard: „Verwertung stoffgeschichtlicher Methoden in der Literaturwissenschaft". In: *Euphorion* 29, 1928, S. 222-229.

Sayce, Richard Anthony: „Comparative Literature". In: *YCGL* 15, 1966, S. 63-65.

Schlegel, August Wilhelm von: Sämtliche Werke: Œuvres de M. Auguste-Guillaume de Schlegel écrites en français et publiées par Edouard Böcking, 2. Bd., Hildesheim und New York 1972 (=Nachdr. der Ausg. Leipzig 1846), S. 333-405.

Schmeling, Manfred (Hg.): *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, Wiesbaden 1981, S. 11-18.

Schmeling, Manfred: *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg 1995.

Schrimpf, Hans-Joachim: *Goethes Begriff der Weltliteratur*, Stuttgart 1968.

Simon Jeune: *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation*, Paris 1968.

Strich, Fritz: *Goethe und die Weltliteratur*, Bern 1946.

Szondi, Peter: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Frankfurt am Main 1975.

Thorlby, Anthony: „Comparative Literature". In: *YCGL* 18, 1968, S. 75-81.

Trousson, Raymond: „Les études de thèmes – questions de méthode". In: Ders. und Adam J. Bisanz (Hgg.): *Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung*. Elisabeth Frenzel zum 65. Geburtstag, 2 Bde., hier Bd. 1, Stuttgart 1980, S. 1-10.

Trousson, Raymond: „Plaidoyer pour la Stoffgeschichte". In: *RLC* 38, 1964, S. 101-114.

Van Tieghem, Paul: „La notion de littérature comparée". In: *Revue du Mois* 10.3, 1906, S. 268-291.

Van Tieghem, Paul: „La synthèse en histoire littéraire: littérature comparée et littérature générale". In: *Revue de synthèse historique* 31, 1921, S. 1-27.

Van Tieghem, Paul: *La littérature comparée*, Paris 1931.

Walter, Eric: „Le thème sans le thématisme: La fin d'un anathème?" In: *Le Français Aujourd'hui* 97, S. 32-37.

Weisstein, Ulrich: „Comparing the arts. Introduction". In: *YCGL* 25, 1976, S. 5-6.

Weisstein, Ulrich: „Influences and Parallels. The Place and Function of Analogy Studies in Comparative Literature". In: *Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger*, hg. v. Beda Alleman und Erwin Koppen, Berlin 1975, S. 593-609.

Weitz, Hans-Joachim: „'Weltliteratur' zuerst bei Wieland". In: *arcadia* 22, 1987, S. 206-208.

Wellek, René und Austin Warren: *Theorie der Literatur*, Königstein/Ts. 2. Aufl. 1995.

Wellek, René: „The Concept of Comparative Literature". In: *YCGL* 2, 1953, S. 1-5.

Wellek, René: „The crisis of Comparative Literature". In: *Proceedings of the Second Congress of the Internationdl Comparative Literature Association*, Chapel Hill, 1959, S. 149-159. Wieder in: Ders.: *Concepts of Criticism*, New Haven 1963, S. 282-95.

Wellek, René: „The Name and Nature of Comparative Literature". In: Ders.: *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven, Yale UP 1970, S. 1-16.

Wellek, René: „Zur methodischen Aporie einer Rezeptionsgeschichte". In: Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel (Hgg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973 (=Poetik und Hermeneutik, 5), S. 515-517.

Zima, Peter, V.: *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen 1992.

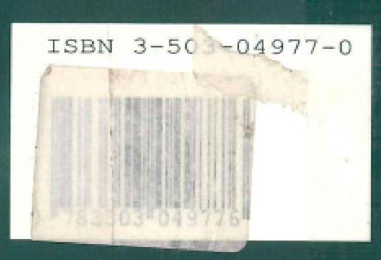
Zurbrugg, Nicholas: „Quantitative or Qualitative? Towards a Definition of Interdisciplinary Problems". In: *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Asssociation*, Innsbruck 1979, Bd. 3: Literature and the Other Arts, a.a.O., S. 339-343.

Register

Die Komparatistik, ein vergleichsweise junges wissenschaftliches Fach, widmet sich einem schwierigen, aber faszinierenden Gegenstand: der Literatur in ihren vielfältigen kulturellen Kontexten. Der Vergleich der unterschiedlichen (National-)Literaturen erfordert einen ebenso interdisziplinär wie international orientierten Zugang zu den Werken.

Diese Einführung liefert einen fundierten Überblick über die wichtigsten Teilbereiche des Faches: Sie beleuchtet konzeptionell und methodisch die Grundlagen der Komparatistik, erklärt die wichtigsten Fachbegriffe und internen Debatten und macht Einzelfragen anhand von sorgfältig ausgewählten Beispielen deutlich. Damit kann dieses Buch zu einer sinnvollen und verläßlichen Begleitung für alle die werden, die sich für ein Studium der Komparatistik entschieden haben.





www.erich-schmidt-verlag.de